

**Quelques aspects
du droit d'auteur
en matière
de cinématographie**

THÈSE POUR LE DOCTORAT

présentée et soutenue

le 30 novembre 1935

PAR

Claude MAYER

Président : M. ESCARRA.

Assesseurs : M. CASSIN.

M. NIBOYET.

Imprimerie GEORGES SUBERVIE

21, Rue de l'Embergue, 21

RODEZ

**Quelques aspects du droit d'auteur
en matière de cinématographie**

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

Université de Paris -- Faculté de Droit

**Quelques aspects
du droit d'auteur
en matière
de cinématographie**

THESE POUR LE DOCTORAT

présentée et soutenue

le 30 novembre 1935

PAR

Claude MAYER

Président : M. ESCARRA.

Assesseurs : M. CASSIN.

M. NIBOYET.

Imprimerie GEORGES SUBERVIE

21, Rue de l'Embergue, 21

RODEZ



INTRODUCTION

Au début du siècle, le cinématographe venait de naître. Quelques images mouvantes miroitaient sur de rares écrans et certains conservaient le souvenir de la première séance publique donnée à Paris, au Grand Café, en 1895.

Peu à peu la cohorte des pionniers se constitua. Aidée par MM. Lumière, Gaumont, Pathé, Méliès, Zecca, Benoît-Lévy, etc., la technique de la projection fit de rapides progrès.

L'atmosphère grisâtre des premières bandes disparut. Le geste des personnages devint moins saccadé. Aidé par la science, le cinématographe prenait forme. On adjoignit à la projection du film un accompagnement musical approprié. On eut, ensuite, l'idée de reproduire en coulisse certains bruits. Puis l'image animée devint sonore et parlante; on songea à donner au spectateur l'impression du relief; des procédés permirent de reproduire la couleur.

Le cinématographe n'était plus ce jeu d'enfant dont certains se plaisaient à sourire. Mille problèmes naquirent. Les uns uniquement techniques, d'autres plus spécifiquement artistiques. On parla d'optique, de photographie, d'analyse du mouvement, de « sonorisation », etc. D'autres mots aussi furent prononcés : musique des images, musique des couleurs, harmonie des sons, poésie du cinéma, valeur psychologique de l'image, etc. Un art était né.

Dès 1909, Tolstoï, alors âgé de 80 ans, avait compris le bel avenir réservé à ce nouvel art. M. Michel Kusminsky rappelle ces phrases prophétiques de l'auteur de « Résurrection » :

« Cette manivelle bouleversera notre vie d'écrivain. Un jour nous devons nous adapter à ces deux choses : l'objectif et l'écran. Cette révolution ne me préoccupe pas. Au contraire, elle m'enthousiasme. La rapidité des scènes et le changement des situations me semblent préférables à la lenteur qui est dans nos livres. Le cinéma a découvert le secret et la puissance du mouvement. Et cela est une chose grandiose. Quand j'écrivais « Le cadavre vivant », je me mordais les lèvres parce que je ne pouvais pas passer sans transition d'un épisode à l'autre. »

Au fur et à mesure que prenait forme le « septième art », les problèmes juridiques qu'il avait fait naître devenaient, eux aussi, plus complexes. On tenta d'abord d'adapter les dispositions existantes et notamment celles concernant la photographie; puis les progrès de la cinématographie montrèrent la nécessité d'élaborer des dispositions nouvelles. Déjà certains pays possèdent à ce sujet des règles plus précises que celles introduites, en 1908 et en 1928, dans le texte de la Convention de Berne. A la veille de la révision de cette Convention, les divers groupements représentant les parties en présence sont loin d'avoir trouvé sur bien des points un terrain d'entente. Nous sommes, en effet, en présence d'un aspect particulièrement neuf du droit d'auteur, encore en pleine évolution. Ces diverses considérations montrent le si vif intérêt que peut présenter l'étude de tels problèmes.

Nous nous proposons de rappeler dans une première partie les principes généraux du droit d'auteur; la seconde partie sera consacrée à l'examen de leurs particularités d'application à la cinématographie.

Première Partie

Du Droit d'auteur en général

CHAPITRE PREMIER

HISTORIQUE ET LEGISLATION

La protection des droits de l'auteur a suivi une intéressante et curieuse évolution. Si, dans un passage de la *Vie de Térence*, Suétone nous apprend que les pièces de théâtre étaient achetées à leurs auteurs par des magistrats chargés des plaisirs du peuple et payées selon leur mérite, le doute subsiste relativement aux autres œuvres littéraires. Le commerce des livres s'exerçait pourtant alors sur une assez grande échelle.

La découverte de l'imprimerie assurant aux œuvres une diffusion inconnue jusqu'alors va marquer le début d'une phase nouvelle. Censure et monopoles apparaissent. Des privilèges vont être concédés non aux auteurs mais aux libraires et imprimeurs. Ceux-ci, en effet, étant donné le coût des frais de publication par eux engagés demandent protection aux Pouvoirs publics. En 1516, quelques libraires obtiennent le privilège d'être seuls à imprimer certain ouvrage. Après les Edits Royaux de 1547 et la Déclaration de Mantes de 1563, l'Ordonnance de Moulins, en 1566, transforme le privilège en une mesure de surveillance policière. Ces privilèges étaient donnés par le Roi, le Parlement, l'Université ou le Prévot de Paris. Ils étaient conférés pour un laps de temps des plus variables. Au 17^e siècle, le Roi avait seul qualité pour les accorder; comme le Gouvernement exerçait la censure, on confondit privilège et permis d'imprimer.

Aussi est-ce par l'intermédiaire de règlements concernant l'imprimerie que l'on se trouve conduit à reconnaître certains droits à l'auteur. Après le règlement de 1723, celui de 1777 autorisa l'auteur à éditer personnellement son œuvre à son profit ou à celui de ses héritiers. Il peut rétrocéder ce droit à un libraire, mais pour la durée de sa vie seulement. Des protestations s'élevèrent et un arrêt du Conseil du 30 juillet 1778 accorda à l'auteur un véritable droit.

C'est sous la Révolution que se fixent d'une façon plus précise les différents droits conférés à l'auteur. Le législateur s'intéresse d'abord au droit de représentation et met fin à l'exploitation des auteurs par les comédiens. En effet, il était généralement perçu un pourcentage sur la recette au profit de l'auteur; mais, quand la recette ne dépassait pas un certain chiffre, l'œuvre appartenait aux comédiens. Dans ces conditions, rares étaient les auteurs qui pussent tirer profit de leur œuvre !

Après le décret des 13-19 janvier 1791, relatif au droit de représentation, la loi des 19 juillet-6 août, 1791 exige une autorisation préalable et écrite avant toute exécution publique.

Quant aux autres œuvres (écrits, compositions musicales, statues, peintures, gravures, dessins) elles se trouvent protégées par la loi des 19-24 juillet 1793 complétée par des lois ultérieures.

La loi du 25 prairial an III interprète la précédente. Le décret du premier germinal an XIII concerne les ouvrages posthumes. C'est ensuite le règlement sur l'imprimerie et la librairie du 5 février 1810 qui porte à vingt ans (art. 39 et 40) après la mort de l'auteur le « droit de propriété » sur l'œuvre au profit de ses enfants. La loi du 3 août 1844 étend ce droit au profit des veuves et enfants d'auteurs d'ouvrages dramatiques. Les lois du 8 avril 1854 et du 14 juillet 1866 portent successivement la durée des droits accordés aux héritiers, donataires ou légataires à trente puis à cinquante ans.

Enfin, le Code pénal, aux articles 425 et suivants, caractérise et sanctionne le délit de contrefaçon et celui de repré-

sensation illicite. Le décret du 28 mars 1852 envisage la contrefaçon sur le territoire français d'ouvrages publiés à l'étranger.

La législation française comporte, en outre, le décret du 30 décembre 1852 (représentation des ouvrages dramatiques), la loi du 16 mai 1866 (instruments de musique mécanique) et différents traités avec des pays étrangers : décret du 3 décembre 1875 (Angleterre) décret du 21 août 1883 (Allemagne) ; loi du 28 juillet 1880 (Espagne) ; loi du 20 décembre 1884 (Italie) ; décret du 29 octobre 1887 (Colonies).

De plus, il existe différentes Conventions internationales, élaborées et ratifiées par un grand nombre de pays ; de nombreux organismes se sont créés pour défendre les intérêts des auteurs ou faciliter l'exploitation de leurs œuvres.

Mentionnons tout spécialement la Convention de Berne pour la protection des œuvres artistiques et littéraires du 9 septembre 1886, révisée à Berlin le 13 novembre 1908 et à Rome le 27 juin 1928 (1).

(1) Voici les principales conventions internationales :

Montevideo, 11 janvier 1889 (Argentine, Bolivie, Paraguay, Pérou, Uruguay).

Mexico, 27 janvier 1902 (Costa-Rica, Rép. Dominicaine, Etats-Unis, Guatémala, Honduras, Nicaragua, Salvador, Uruguay).

Washington, 20 décembre 1907 (Costa-Rica, Guatémala, Honduras, Salvador).

Buenos-Ayres, 11 août 1910 (Brésil, Costa-Rica, Rép. Dominicaine, Equateur, Etats-Unis, Guatémala, Haïti, Honduras, Panama, Paraguay, Uruguay).

Caracas, 17 juillet 1911 (Equateur, Pérou, Vénézuëla).

La Havane, 11 février 1928 (ont signé : Argentine, Brésil, Bolivie, Chili, Cuba, Colombie, Costa-Rica, Rép. Dominicaine, Equateur, Etats-Unis, Guatémala, Haïti, Mexique, Nicaragua, Panama, Paraguay, Pérou, Salvador, Uruguay).

CHAPITRE II

LA NATURE DU DROIT D'AUTEUR

Si l'on s'accorde généralement sur les conséquences du droit de l'auteur sur son œuvre, les conceptions divergent singulièrement quant à la nature de ce droit. Nous nous bornerons à exposer les grandes lignes des principales théories dont certaines ne présentent plus actuellement qu'un intérêt historique.

Droit de créance, droit réel, droit de la personnalité, droit double, droit *sui generis*, telles sont les diverses conceptions que l'on se peut faire de la nature du droit d'auteur; chacune de ces théories groupant, nuancées de diverses manières, un certain nombre d'idées communes.

Droit de créance.

1

Considérer le droit d'auteur comme un droit de créance, c'est donner à ce terme un sens vraiment particulier. Un droit de créance universel, n'est plus un droit de créance à proprement parler, celui-ci étant, par nature, essentiellement relatif.

Si pourtant on voulait admettre cette conception, quelle serait la source de la créance ? La loi prévoit : le délit, le quasi délit, le contrat et le quasi contrat. Il ne saurait s'agir d'un délit ni d'un contrat. On peut songer au quasi contrat. Et pourtant, là encore, apparaît une objection de valeur : la liste des quasi contrats donnée par le Code civil (art. 1371 et suiv.) est une liste limitative.

Il semble donc pour ces raisons que ne peut être retenue la théorie qui fait du droit d'auteur un droit de créance.

Droit réel.

La conception adoptée par la loi française et, dans une certaine mesure, par la jurisprudence est celle de la « propriété ». Pourtant, tout en admettant que le droit de l'auteur sur son œuvre est un droit réel, maints auteurs ont, à l'encontre de Pouillet, admis qu'il ne saurait s'agir d'une propriété « pure et simple » ; ils ont, étendant cette notion, groupé sous le vocable de « propriétés incorporelles », un certain nombre de droits, dont celui de l'auteur. Nous examinerons donc successivement ces deux thèses :

a) Propriété.

A l'appui de cette théorie on peut citer les termes mêmes de la loi et de certaines conventions internationales. La loi des 19-24 juillet 1873 traite des « droits de propriété des auteurs ». Ces termes sont répétés dans la loi du 25 prairial an III, le décret du premier germinal an VIII, celui du 5 février 1810 et l'article 425 du Code pénal.

Si la Convention de Berne se borne prudemment aux termes de « protection des droits des auteurs », le mot de propriété figure dans les textes des Conventions de Montevideo, Mexico, Buenos-Aires, Caracas, la Havane et dans diverses législations étrangères.

On se plaint aussi à citer le mot du prince Louis Napoléon : « L'œuvre intellectuelle est une propriété, comme une terre, comme une maison. » Alphonse Karr déclarait, de son côté, en manière de boutade : « Dites que la propriété littéraire est une propriété, puis taisez-vous, laissez faire le droit commun. » Pouillet, enfin, affirme qu'elle est plus qu'une propriété.

Les partisans de ce système ajoutent encore que ce droit a pour source le travail ; il s'acquiert ainsi comme les autres biens.

Admettant cette théorie, il était nécessaire de concilier les caractères de ce droit avec ceux du droit de propriété en général : *droit absolu, exclusif et perpétuel*. Comme le droit d'auteur ne possède qu'imparfaitement ces divers caractères, on s'est efforcé de montrer que cette règle générale a subi quelques entorses. Et les partisans de la « propriété » de rechercher les cas, assez nombreux d'ailleurs, dans lesquels le législateur, s'inspirant du point de vue économique ou social, est venu apporter des restrictions au caractère absolu et exclusif du droit (cas des concessions de mines, par exemple).

Enfin, rappelons, pour mémoire, que différents arrêts de la Cour de Cassation consacrèrent l'idée de propriété, reconnaissant que la propriété peut être temporaire (Cass. premier avril 1884 - S. 85.1.8).

Cette manière de voir fut abandonnée par la jurisprudence dès 1887 (Cass. 25 juin 1887). L'arrêt en question précise ainsi la nature du droit de l'auteur sur son œuvre :

« Les droits de l'auteur et le monopole qu'ils confèrent sont désignés à tort soit dans le langage usuel, soit dans le langage juridique sous le nom de propriété; loin de constituer une propriété comme celle que le Code civil a définie et organisée pour les biens, meubles et immeubles, ils donnent seulement à ceux qui en sont investis le privilège d'une exploitation temporaire. »

A vrai dire, il faut voir dans la théorie du droit d'auteur : droit de propriété, une doctrine de combat. On réclamait le mot de propriété pour obtenir la perpétuité du droit ainsi conféré. Les travaux préparatoires de la loi de 1773 ne permettent d'ailleurs pas de conclure pour ou contre la théorie soutenue.

Le droit d'auteur ne saurait donc être un droit de propriété pur et simple, tant par son caractère temporaire que par le défaut d'un objet corporel formant titre. On ne pourrait d'ailleurs pas concilier cette thèse avec certains droits « moraux » reconnus à l'auteur.

C'est pour répondre à certaines de ces objections qu'est

née la théorie des « propriétés incorporelles » défendue par Rigaud, Maurice Picard, Josserand et Bonnecase.

b) *Propriété incorporelle.*

Il s'agit d'un droit réel conçu par extension de la notion de propriété. Comme l'expose M. Josserand, il y a appropriation indépendamment de l'intégration du droit dans une chose. Parmi les exemples cités, on relève : les fonds de commerce, les offices, la propriété littéraire et artistique, les brevets, les marques de fabrique, les dessins et modèles, les lettres missives, les titres de noblesse, le nom. Les défenseurs de cette théorie s'accordent pour reconnaître à l'auteur, outre le « monopole d'exploitation » de son œuvre, résumant ses droits patrimoniaux (propriété incorporelle), un droit moral, extra patrimonial.

Pour séduisant que paraisse ce système, on ne peut manquer de remarquer qu'il use des mots « propriété incorporelle » par abus de langage. Soucieux de répondre à la critique faite à la théorie de la propriété pure et simple, de manquer d'objet formant titre, certains auteurs tels Bonnecase se sont efforcés de trouver un élément matériel support de ce droit réel. Cet élément serait la « création de forme ». Mais la nécessité dans laquelle on est placé oblige à se montrer très large dans la détermination de ce critère matériel ; ainsi disparaît insensiblement ce caractère réel qu'on s'efforce de vouloir conférer au droit de l'auteur. Ce soutien semble, à vrai dire, assez artificiel et nous voici porté à nous demander s'il ne s'agit pas plutôt d'un droit de la personnalité dont la création de forme n'est qu'un mode d'extériorisation pris en considération par la loi.

Droit de la personnalité.

De nombreux auteurs ⁽¹⁾ se sont attachés à développer la théorie dont l'allemand Gierke avait posé les bases. Si

(1) MM. Bertauld, Morillot, Palmade, Sfetea, Perreau, etc..

nous faisons abstraction des modalités nuancées d'expression propres à chacun d'eux, nous allons pouvoir dégager les caractères communs.

Alors que les droits patrimoniaux portent sur les biens, les droits de la personnalité n'ont pas pour « but principal l'emploi des choses extérieures », comme le fait remarquer M. Perreau. Le droit d'auteur étant émanation de l'esprit humain est par cela même un droit de la personnalité. Sans doute, ce droit peut-il avoir des conséquences pécuniaires, mais ceci ne doit pas laisser perdre de vue sa vraie nature. L'élément patrimonial est secondaire. Bertauld, déjà, déclarait que la contrefaçon n'est pas un vol mais une violence, et d'autres auteurs se font les interprètes de cette tendance : l'auteur ne possède pas un droit sur son œuvre, mais le droit de défendre sa personnalité à propos de cette œuvre.

Cette théorie met en valeur le caractère personnel de la création de l'auteur. Elle laisse, avec juste raison, de côté les symboles de la création de forme, critères délicats à déterminer. Elle tend néanmoins, à tort, selon nous, à négliger le droit pécuniaire dont elle fait une sorte de conséquence incertaine.

Pour répondre à cette critique et concilier la transmissibilité des prérogatives attachées au droit et ce droit lui-même, on en arrive à établir une sorte de droit double. Gierke, notamment, indique que l'on transmet l'*exercice* et non la *substance* du droit. A moins d'admettre avec M. Palmade que le bénéfice pécuniaire est « une conséquence du monopole d'exploitation reconnu à l'auteur. »

N'est-ce pas diminuer singulièrement l'étendue de ce droit ?

Nous voici conduit à examiner la thèse des partisans d'un droit double.

Droit double.

Les conceptions les plus nuancées se rencontrent sous le chef général de « théories du droit double ». Parmi les auteurs défenseurs de cette manière de voir, il sied de citer MM. Geny et Rigaud, Kohler et Regellsberger, Weiss et

Capitant, Saleilles et Darras, Rault, etc. Tous s'accordent à reconnaître l'existence de deux droits distincts, certes, mais exerçant néanmoins l'un sur l'autre une action réciproque.

Pour MM. Geny et Rigaud, il y a un droit personnel et une manière de droit réel. D'autres auteurs, au contraire, refusent de reconnaître un caractère réel au droit patrimonial.

Pour Rault, il s'agit d'un droit « synthétique » (synthèse de deux éléments). Saleilles précise : « Il y a là une situation juridique mixte, faite d'un double élément, l'élément immatériel et personnel se rattachant au droit de la personnalité et à la liberté inaliénable de l'individu, et l'élément patrimonial et économique dont l'auteur, à n'en pas douter, entend rester le maître et qui reste subordonné et relié à sa liberté d'action personnelle, mais qui n'en a pas moins une valeur d'estimation susceptible d'être cédée et livrée aux transactions juridiques. »

Droit « sui generis ».

Ne pouvant classer les droits de l'auteur, ni parmi les droits personnels, ni parmi les droits réels, ni parmi les droits d'obligation, certains auteurs, tels le professeur Picard ou le professeur Kohler, ont créé une catégorie à part, celle des droits intellectuels. Ces droits servent d'objet aux productions intellectuelles comme la *res* sert de base aux droits réels.

Cette doctrine, de prime abord séduisante, s'avère cependant très délicate dans ses applications. Ne pouvant, en effet, raisonner par analogie, il est difficile de préciser tous les caractères de ce droit. Enfin, parler d'un droit *sui generis*, c'est reconnaître un état de choses, sans analyser le droit lui-même.

Si toutefois on pousse plus loin les investigations, si l'on veut discerner avec précision les éléments composants de ce droit, on est naturellement amené à reconnaître l'existence d'une manière de droit double. Il est même légitime de se demander si la théorie de M. Picard et celle de M. Kohler ne sont pas, de ce chef, plus à leur place aux côtés de celles des partisans du droit double.

Conclusion.

Il nous paraît, pour les raisons indiquées que le droit d'auteur ne peut être assimilé à un droit de propriété quelconque. Cette théorie est, d'ailleurs, de plus en plus abandonnée.

Plus près de la réalité, la théorie de la propriété incorporelle présente, par contre, des difficultés dans la détermination du symbole servant de base au droit. En outre, pareille alliance de mots ne peut être employée que par abus de langage; les partisans de cette thèse en conviennent volontiers.

Quant à l'opinion qui tend à voir dans le droit de l'auteur un droit de créance, nous avons montré les raisons qui incitent à la rejeter.

La théorie de la personnalité, par contre, met judicieusement en valeur le caractère intime du droit étudié. L'œuvre intellectuelle ou artistique n'est pas seulement le résultat du milieu social; elle est une extériorisation de la personnalité même de l'auteur. Ce caractère personnel explique la limitation des droits des créanciers de l'auteur qui ne peuvent, par exemple, exiger la publication de l'œuvre sans son assentiment. Il montre pourquoi l'auteur, malgré la cession de certaines prérogatives pécuniaires, conserve la maîtrise spirituelle de son œuvre et le droit de paternité que sa création lui a fait acquérir.

Toute la difficulté semble résider dans le fait de vouloir concilier le caractère patrimonial du droit et son caractère moral. Aussi, chez les divers auteurs rencontre-t-on, de manière déguisée ou non, ce caractère dualiste. MM. Mailard et Claro dans l'édition remaniée de l'ouvrage de Pouillet reconnaissent que la théorie de la propriété ne concerne que les prérogatives pécuniaires. M. Josserand, suivant la jurisprudence admet l'existence d'un droit moral. Ce second droit est considéré comme une espèce d'accessoire du premier.

Au contraire, les systèmes faisant du droit de l'auteur un droit de la personnalité envisagent les prérogatives pécu-

niaires comme une conséquence, un accessoire du véritable droit.

En réalité, on se trouve en présence d'une sorte de droit double ou mieux, d'un droit unique à double face. Il se présentera tantôt sous son aspect patrimonial et pécuniaire, tantôt comme un droit de la personnalité. La création de forme (Bonnecase) permet l'exercice du droit sans rien changer à sa nature. La loi instituant un « monopole ou un privilège d'exploitation au profit de l'auteur », ne crée pas le droit; elle se borne à le reconnaître et à régler son mode d'exercice.

Le droit de l'auteur a pour base une création intellectuelle, une émanation de la personnalité, aussi, pensons-nous avec MM. Chartier et Malaplate qu'il est de droit naturel.

Pourtant cette dualité mérite quelques explications. La division bi-partite présente surtout un intérêt de classification. Il existe une action réciproque de ces deux droits dont la jurisprudence permet de trouver maints exemples.

C'est ainsi que l'auteur ayant cédé ses droits patrimoniaux sur une œuvre déterminée pourra, dans une certaine mesure s'opposer à tous les actes du cessionnaire, relatifs à cette œuvre, qui seraient de nature à lui causer un préjudice moral. Nous sommes, on le voit fort loin des notions d'*usus*, *fructus* et *abusus* !

Droit d'une nature spéciale, droit intellectuel, ayant pour fondement, à travers l'œuvre elle-même, la personnalité de l'auteur, enfin droit à double élément, l'un immatériel et personnel, l'autre patrimonial et économique, telle nous paraît être la nature du droit de l'auteur sur son œuvre.

Quant à la jurisprudence, abandonnant, comme nous l'avons vu, l'idée de propriété, elle envisage le droit d'auteur comme un élément du patrimoine et un bien entrant dans le commerce (Cas. 26 juin 1902, Cas. 25 juillet 1887, Baudry 3^e édit. suppl. T. 5 p. 851). Des décisions plus récentes, sans chercher à déterminer la nature du droit, reconnaissent la dualité des éléments composants. Un arrêt de la Cour de Rennes, par exemple, du 20 juin 1932 (Ann. 1933 p. 160)

indique que le monopole ou privilège exclusif d'exploitation donne à l'auteur un droit positif lui permettant d'interdire aux tiers de disposer à leur gré de l'œuvre et non pas seulement un droit négatif lui permettant d'être le seul à en tirer parti.

Il sied, après en avoir examiné la nature, d'étudier les éléments du droit ainsi défini. Nous adopterons la division bi-partite qui présente l'avantage de la clarté.

CHAPITRE III

LES ELEMENTS DU DROIT D'AUTEUR

Nous distinguerons le droit pécuniaire et le droit moral.

a) **Le Droit pécuniaire.**

Le droit pécuniaire s'applique à l'origine aux deux modes principaux de communication de l'œuvre au public : la publication et la reproduction. On peut grouper sous ces deux vocables les divers moyens d'expression de l'œuvre. On distingue facilement l'édition d'un livre (publication) et la représentation d'une œuvre dramatique (reproduction) ; dans d'autres cas, cependant, la distinction est plus délicate : le disque de phonographe, par exemple, ressort du droit d'édition à sa fabrication et du droit de reproduction en cas d'exécution publique. On peut classer ainsi sommairement les différents droits.

Publication.

Edition papier (livres, imprimés de toute nature, gravure, etc.) ;

Enregistrement mécanique d'un son (disque, film) ;

Enregistrement d'une image susceptible d'être reproduite indirectement (photographie, film, télévision).

Reproduction.

Exécution;
Représentation;
Radio-diffusion;
Adaptation;
Arrangement;
Traduction.

Quant à l'application des modalités pécuniaires, on peut concevoir deux systèmes : le forfait, ou le pourcentage; la solution mixte consiste à prévoir un pourcentage et un minimum. Dans la pratique et suivant le mode d'exploitation, le pourcentage sera calculé soit sur une recette (théâtre, cinéma, concert, etc.), soit sur un nombre d'exemplaires fabriqués ou vendus (livres, disques, etc.).

b) Le Droit moral.

Athènes et Rome semblent avoir reconnu, au moins dans certains cas, l'existence d'un droit moral embryonnaire. Le *furtum laudis* que sanctionnait l'*actio injuriarum* en est un exemple.

C'est par un arrêt du 27 août 1887 (Ann. 1887 p. 300) que la Cour de Cassation a reconnu pour la première fois à l'auteur le droit à la protection de sa personnalité. Depuis, la jurisprudence a eu maintes fois l'occasion de faire application de ce principe. Certains auteurs, devant la diversité des applications de ce droit ont trouvé plus exact l'emploi du terme « droit moraux ». La plume de M. Huard, notamment, a interprété cette tendance. A vrai dire, il semble bien que, malgré son caractère complexe, le droit moral repose sur un principe unique dont ses multiples faces ne sont que les applications. Ce principe est celui de « l'intangibilité de la personnalité humaine » (Silz).

Ainsi, ce droit aura pour objet la protection de la personnalité de l'auteur contre les atteintes dont elle pourrait être l'objet dans la manifestation de son activité créatrice. Il s'agit d'appliquer un principe général. Montrons que cette

notion de dommage moral s'accorde parfaitement avec le droit français.

Certaines applications jurisprudentielles de l'article 1382 en sont un exemple; nous faisons allusion à des dommages purement moraux, cas d'une atteinte portée à un intérêt d'affection (voir par *a contrario* Req. 2 février 1931 D. P. 1931/1/38, rapport du Conseiller Pilon).

En outre, en matière successorale, il y a des biens d'une nature particulière qui n'entrent pas en partage, au nom d'intérêts moraux. Citons les sépultures et les souvenirs de famille.

On trouverait maints autres cas. C'est ainsi qu'une Société protectrice d'animaux s'est vue attribuer une somme (un franc en l'espèce), alors qu'elle s'était portée partie civile contre un organisateur de courses de taureaux poursuivi pour infraction à la loi Grammont. Il s'agissait ici d'un dommage purement moral; souvent, cependant, un préjudice matériel s'ajoute au dommage moral : cas d'un syndicat de médecins se portant partie civile dans les poursuites intentées à un tiers pour exercice illégal de la médecine.

Etant donné le fondement particulier de ce droit (respect de la personnalité), son exercice n'appartiendra, en principe, qu'à l'auteur. A sa mort, seuls pourront agir en vertu de ce droit, ceux justifiant d'un intérêt moral suffisant; ce seront, en général, les héritiers de la personnalité du *de cuius*. En aucun cas, les créanciers ne pourraient agir de ce chef.

Examinons maintenant quelle peut être l'étendue de la protection accordée à l'auteur.

La protection accordée à l'auteur.

L'exercice du droit moral, sous peine d'arbitraire, va exiger un certain nombre de conditions. Cette situation n'est pas, d'ailleurs, sans présenter quelques analogies avec la notion plus générale dégagée par la jurisprudence à propos de l'abus de droit.

Trois éléments vont intervenir : un élément psychologique, un élément social, un élément matériel.

a) Au point de vue *psychologique*, il faut une atteinte portée à la personnalité de l'auteur; il s'agira d'un fait de nature à heurter un sentiment moral (réputation), artistique, scientifique, etc.

b) Au point de vue *social*, il est nécessaire pour que puisse être pris en considération le dommage moral causé, que le sentiment froissé présente un caractère suffisant de généralité et de valeur sociale. S'il n'en était ainsi, un auteur, pour peu qu'il le voulût, entraverait l'exploitation économique de son œuvre après l'avoir cédée à un tiers. La jurisprudence se montre, avec juste raison, assez prudente. On remarque, dans divers cas, des hésitations qui révèlent la difficulté de détermination de ces critères.

c) Au point de vue *matériel*, on doit exiger que l'acte (positif ou négatif) incriminé présente un certain caractère de gravité objective. L'auteur étant protégé quels que soient les auteurs de l'atteinte, il peut arriver que tous deux soient liés contractuellement; dans des cas de ce genre la jurisprudence a, parfois, paru vouloir limiter les prérogatives attachées au droit moral de l'auteur.

Enfin, cette protection s'applique à l'œuvre quels que soient les moyens d'expression utilisés par l'auteur : livre, disque, film, radio-diffusion, etc.

Il convient de déterminer les modalités d'exercice du droit moral de l'auteur.

L'Exercice du droit moral.

On peut distinguer deux phases dans la vie d'une œuvre artistique ou littéraire. Ces deux périodes sont caractérisées, l'une par la création, la seconde par la communication au public. Avant toute communication de l'œuvre au public l'auteur est un maître absolu. Son droit moral présente deux aspects, l'un positif, l'autre négatif :

Le droit positif comporte pour l'auteur :

a) Le droit de communiquer son œuvre au public au moment et sous la forme choisie par lui.

b) Le droit de modifier son œuvre comme il l'entend : suppressions, augmentations, réductions, retouches, etc.

Après la communication au public c'est-à-dire, le plus souvent dès qu'il traite avec un tiers relativement à cette communication (éditeur, producteur de film, directeur de théâtre, etc.), l'auteur verra se limiter certains de ses droits positifs. Il jouira surtout des droits négatifs :

a) Respect de l'œuvre. Il faut veiller à ce qu'elle soit reproduite dans son intégralité, sans modification, sans coupure, sans addition. Ainsi un ouvrage doit être publié portant le titre choisi par son auteur, le nom de ce dernier, etc.

b) Droit de contrôle. Un tiers ne peut publier, modifier, arranger ou adapter l'œuvre sans une autorisation préalable de l'auteur. Cette autorisation donnée, l'auteur conserve son droit de contrôle et peut intervenir, malgré certains termes du contrat, s'il estime que sa pensée a été dénaturée, par exemple.

c) Droit réciproque appartenant à l'auteur de ne pas permettre qu'on lui attribue une œuvre qui n'est pas de lui; comme, d'ailleurs, il peut empêcher qu'un tiers s'attribue la paternité d'une œuvre dont il est l'auteur.

Les conséquences de l'exercice du droit moral.

Etant donné la nature et le fondement du droit moral, basé sur la personnalité même de l'auteur, ce droit survit à l'extinction du droit pécuniaire. L'auteur qui a cédé tous ses droits conserve, néanmoins, le droit moral de paternité sur son œuvre. Il ne peut, en effet, aliéner sa personnalité, l'article 1382 du Code civil qui la garantit, étant en principe d'ordre public.

Ce droit s'exercera dans des cas nombreux dont la seconde partie de cet ouvrage nous permettra de donner quelques applications; nous verrons que souvent le même fait donne naissance à deux actions, ou mieux à deux préjudices dont

l'un de nature morale; ceci est susceptible de créer parfois quelque confusion. Aussi remarquons, dès maintenant, qu'en vertu de son droit moral l'auteur peut seulement interdire une représentation, demander la saisie ou la destruction d'une pellicule de film, s'opposer à la mise en vente d'un ouvrage, etc. En aucun cas, il ne saurait être question pour le contrevenant de verser une somme à titre de dommages-intérêts. Il se peut néanmoins qu'en portant atteinte à la personnalité de l'auteur, on lui ait causé, par contre coup, un préjudice de nature pécuniaire; ici, évidemment, des dommages-intérêts peuvent être envisagés non pas en raison de préjudice moral, mais par suite du dommage pécuniaire dont il est la cause directe ou indirecte. C'est ainsi que la jurisprudence a reconnu à l'auteur le droit d'agir en contrefaçon (Cour de Paris, 12-2-1868, Ann. 1868 p. 74) motivant ainsi sa décision « ... l'auteur, outre son intérêt pécuniaire, a un intérêt moral à ne pas voir son œuvre contrefaite ».

Après la mort de l'auteur, le droit moral se trouve évidemment réduit, son titulaire se bornant à faire respecter la volonté probable du *de cujus*.

Enfin, rien ne s'oppose à ce que survive le droit moral après l'extinction définitive du droit pécuniaire. L'exercice pourrait en être confié à certaines personnes physiques ou morales. On pourrait, par exemple, subordonner l'utilisation des œuvres tombées dans le domaine public à une autorisation donnée par une académie, une association de personnes créée à cet effet (les Amis de...), une société littéraire ou artistique (Société des Gens de lettres, Société des Auteurs, etc.), etc.

Durant la vie de l'auteur le droit moral a son maximum de pouvoir. Contrairement à certains auteurs, tels MM. Demogue, Potu, Vaunois, Lyon-Caen, Aussy, etc., nous pensons avec la jurisprudence que le droit moral est un droit intangible. Il ne peut être aliéné. On conçoit que son étendue d'application soit réduite dans les rapports contractuels de l'auteur avec le cessionnaire de ses prérogatives pécuniaires.

Pourtant, quelles que soient les clauses du contrat passé, le droit moral subsiste.

Ces principes admis, l'application du droit moral n'en demeure pas moins chose délicate. Ce n'est que peu à peu que la jurisprudence a permis de dégager cette notion générale aux critères parfois bien fuyants. Les législations étrangères récentes en consacrent l'existence. La Conférence de Rome du 2 juin 1928 a notamment introduit dans le texte de la Convention de Berne l'article 6 *bis*.

CHAPITRE IV

L'ETENDUE DU DROIT DE L'AUTEUR

Ayant rappelé certains aspects généraux du droit d'auteur, il est intéressant de voir rapidement quelles peuvent être les limitations apportées dans différents pays à l'exercice de ce droit. Il ne s'agit pas là de l'application d'un principe spécial au droit d'auteur; en maints domaines la loi, la coutume et la jurisprudence ont limité l'exercice de certains droits (droit de propriété par exemple). Ces dispositions n'ont pas toujours été provoquées par les mêmes motifs. Dans le cas du droit d'auteur on peut envisager des mesures propres à faciliter l'exploitation économique de l'œuvre, à protéger une certaine catégorie de personnes (fabricants de disques, producteurs de films, etc.) ou bien à aider la diffusion de l'œuvre dans le public.

Parmi ces mesures, citons d'abord les restrictions apportées par la jurisprudence ou la loi à l'exercice du droit moral. Le projet de loi allemand, par exemple, envisage le cas d'un auteur d'une œuvre cinématographique ayant porté atteinte aux droits d'auteur d'un tiers, sans que l'intention de nuire ou une faute lourde puissent lui être reprochées : le tiers lésé ne peut intenter une action aux fins de cessation; il a simplement droit à une « rétribution équitable » pour préjudice causé.

En ce qui concerne les droits pécuniaires, le régime de la *licence obligatoire*, en usage dans différents pays (Allema-

gne, Grande-Bretagne, Suisse, etc.) supprime partiellement la nécessité de l'autorisation préalable de l'auteur; celui-ci ne conserve souvent (reproduction musico-mécanique) qu'un simple droit de créance. Parfois aussi on tend à considérer la cession faite par l'auteur d'un droit déterminé (droit d'enregistrement sur disque, par exemple) comme entraînant *de plano* au profit du cessionnaire le bénéfice d'autres droits dérivés du premier (droit de mise en circulation et droit d'exécution publique). Enfin, la complexité de la détermination des auteurs de certaines œuvres (film) a souvent incité le législateur ou le juge, pour simplifier la situation, à accorder la qualité d'auteur à des personnes n'ayant cependant pas participé à la création intellectuelle de l'œuvre. Notons aussi qu'à l'exception du Portugal et du Mexique tous les pays ont limité la durée d'exercice du droit de l'auteur et de ses ayants cause à un certain nombre d'années après la mort de ce dernier. Les délais varient de 15 à 80 ans *post mortem*.

L'idée que la Société possède un droit de jouissance sur le patrimoine artistique et littéraire créé par ses ressortissants a incité quelquefois le législateur à prendre des mesures particulières. En U. R. S. S., il est prévu une sorte d'expropriation au profit de l'Etat contre une indemnisation accordée aux auteurs (Arrêté 11 octobre 1926, D. A. 15 avril 1927 p. 45 et Ordonnance 16 mai 1928, D. A. 15 septembre 1928 p. 110). De même, la législation de l'Etat de Salvador (loi 2 juin 1900) prévoit que l'œuvre tombe dans le domaine public si pendant un an après la mort de l'auteur ses héritiers ne font pas usage de leur droit ou s'ils déclarent renoncer à ce droit.

L'étude du droit d'auteur en matière de cinématographie nous permettra d'envisager certaines de ces limitations et de voir dans quelle mesure il est possible de les justifier. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, que les progrès rapides de la science durant ces dernières années ont mis au service l'auteur de nouveaux moyens d'expression de sa pensée et développé le champ d'action des moyens existants. « L'imprimé », sous toutes ses formes, bénéficie d'une diffusion

accrue à laquelle la publicité vient encore apporter son appui; le disque permet de multiplier les auditions des œuvres enregistrées; le film offre la possibilité d'innombrables représentations; la radiophonie et, demain, la télévision participent largement à la diffusion des œuvres de toute nature.

Ce nouvel état de choses n'a pas été parfois sans provoquer des abus. Envisageant surtout l'aspect commercial et industriel des nouveaux modes d'expression des œuvres on fut tenté de reléguer l'auteur à la seconde place et de considérer l'œuvre comme une « marchandise ». Puis, peu à peu, certaines règles se sont dégagées; on s'efforça, notamment dans le domaine cinématographique, de préciser l'étendue des droits de l'auteur et de concilier l'exercice de ceux-ci avec les exigences de l'exploitation. On conçoit, dès lors, que les thèses soutenues de part et d'autre ainsi que les points de vue déjà adoptés par certaines législations puissent présenter des divergences sérieuses.

Nous nous proposons le plan suivant : envisager d'abord l'objet du droit : l'œuvre cinématographique; puis déterminer quels peuvent être les auteurs de cette œuvre; enfin étudier les différents droits des auteurs, réservant pour un dernier chapitre l'examen des atteintes dont ces droits sont susceptibles d'être l'objet.

Deuxième Partie

Le Droit d'auteur et la Cinématographie

CHAPITRE PREMIER

L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

Les divers genres de films.

Nous nous proposons tout d'abord d'envisager l'objet du droit : l'œuvre cinématographique. Après avoir esquissé les diverses phases de la confection du film ⁽¹⁾ il sera possible de définir sommairement l'œuvre cinématographique.

Le thème du film peut avoir été imaginé et réalisé spécialement pour l'écran ou bien avoir été emprunté à des scènes vécues. D'après leur origine on peut donc distinguer le *film documentaire* et le *film d'invention*. On rencontre, d'ailleurs, dans chacune de ces deux catégories un certain nombre de genres de films.

Le film documentaire comprend notamment le film documentaire proprement dit et le film d'actualité.

Le film d'actualité est constitué par une succession d'images accompagnées ou non de sons et de paroles, empruntées à la nature ou à la vie sociale. Parfois le film est accompagné d'un commentaire, écrit et plus souvent parlé, destiné à compléter l'œuvre cinématographique, à relier les images.

Le film documentaire est plus long que le film d'actualités. Il puise ses éléments dans le réel et présente généralement

(1) On use du mot film par abus de langage pour désigner l'œuvre cinématographique; en réalité, le film est le moyen permettant de la matérialiser.

un caractère instructif. Le plus souvent d'ailleurs les réalisateurs d'un tel genre de film s'attachent non seulement à reproduire avec fidélité le thème naturel qui leur a servi de base, mais aussi à le présenter d'une manière heureuse et parfois originale. On présentera, par exemple, des oppositions ou des « trouvailles » propres à intéresser ou amuser le spectateur ; parfois on étayera l'œuvre avec une légère intrigue, etc.

On rencontre également un genre voisin : l'actualité documentaire. Ici apparaît une idée générale qui doit se dégager de l'ensemble. On coordonnera, par exemple, un ensemble de faits dans un ordre chronologique déterminé : principaux épisodes de la vie d'un souverain, différentes phases de la construction d'un bâtiment, scènes de la nature enregistrées à des périodes déterminées, etc.

Le film ainsi produit dépasse le domaine de l'actualité pure sans présenter toutes les caractéristiques du film documentaire.

Le film d'invention s'oppose aux précédents ; il résulte d'une création personnelle. Les scènes enregistrées ont été conçues et réalisées spécialement pour l'écran. C'est à ce genre de film que nous consacrons les développements qui vont suivre, étant entendu qu'ils s'appliquent au film d'actualité et au film documentaire en ce qui concerne certaines particularités techniques. Cette œuvre d'imagination pourra d'ailleurs appartenir à différents genres : film comique, film dramatique, film historique, film policier, dessin animé, etc.

Techniquement, dans le cas général, le film sera caractérisé par la coexistence de deux éléments : un élément visuel et un élément sonore synchronisé avec le précédent. Le film « muet » ne comporte qu'une partie visuelle et certains procédés permettent de « sonoriser » après coup un tel film. Enfin le film peut présenter d'autres caractéristiques destinées à donner au spectateur l'impression de la

couleur et du relief; mais ces perfectionnements ne changent en rien la nature substantielle de l'œuvre cinématographique.

La création du film.

La création d'un film nécessite une multiplicité d'opérations auxquelles participent un grand nombre de personnes. L'examen schématique du processus de création montre le caractère complexe de l'œuvre cinématographique. On pourrait songer de prime abord à faire abstraction de la partie technique. Si l'on prend pour exemple le cas du romancier faisant paraître une œuvre en librairie, il est aisé de faire la distinction entre l'œuvre de création purement intellectuelle propre à l'auteur et le travail technique et commercial entrepris par l'éditeur. Pareille différenciation ne peut être établie en ce qui concerne le film, au moins d'une manière aussi absolue; il est, en effet, parfois difficile d'établir une démarcation précise entre le travail technique de réalisation et le travail artistique créateur. Aussi évoquerons-nous les diverses phases de la vie du film.

L'œuvre cinématographique a pour origine soit un texte écrit spécialement pour le film, soit une œuvre « originale » dont on portera le thème à l'écran : roman, pièce de théâtre, conte, nouvelle, etc.

Avant de pouvoir être utilisé pour la réalisation, le manuscrit est susceptible de prendre différentes formes dont les deux principales sont : le *synopsis* et le *scénario*.

Le *synopsis* ⁽¹⁾ présente en quelques pages l'ossature générale de l'œuvre. C'est un résumé plus ou moins complet qui souvent va permettre de poser les premières bases du film. On pourra ainsi envisager les conditions artistiques de la réalisation : concours de certains artistes, recherches des sites pour « tourner les extérieurs », collaboration d'un compositeur de musique, etc. Parfois aussi le synopsis permettra d'élaborer les conditions matérielles de la réalisa-

(1) Expression anglaise correspondant aux mots français : sommaire, résumé, vue générale.

tion : choix d'un producteur, ou réunion des capitaux nécessaires s'il s'agit d'une firme qui se crée.

Le *scénario*. — Le synopsis était un scénario élémentaire, une donnée générale plutôt qu'un instrument de travail. Le scénario est plus détaillé, plus près du studio. Malgré certaines différences présentées quant à la forme, quant à l'importance et quant au fond, par les scénarii, nous envisagerons ce mode d'expression de l'œuvre intellectuelle sous un aspect générique, quitte à en schématiser un peu les caractéristiques.

En dépit de quelques analogies le scénario ne saurait être comparé à aucune autre forme littéraire : roman, théâtre, etc. Bien qu'il soit parfois le résultat d'une collaboration dont certains éléments apparaissent de prime abord assez distincts, il peut être considéré dans son ensemble.

Ecrit pour le film, le scénario donnera donc, aussi nombreuses que possible, toutes indications nécessaires à la réalisation.

Il fournira le cadre de l'action : décors, instruction de mise en scène, suggestions diverses. Les personnages seront étudiés physiquement et psychologiquement. Cette analyse permettra aux artistes d'interpréter avec exactitude la pensée de l'auteur. Après ces éléments statiques, le scénario indiquera les éléments dynamiques du film : l'image, le dialogue, l'atmosphère sonore. C'est ainsi que le dialogue sera accompagné d'indications scéniques concernant le jeu des personnages, leurs mouvements, leurs gestes. De même, l'auteur du scénario donnera des directives concernant l'enregistrement des images et des sons. Ici, il faudra un « gros plan », tel visage ou tel objet devant apparaître seul, considérablement agrandi, sur l'écran. Là, on demandera l'emploi d'un procédé technique de tirage ; la surimpression permettra, par exemple, de faire disparaître peu à peu une image et de la remplacer par une autre constituée de manière également progressive. Ou bien, pour marquer l'obscuration d'un esprit on usera d'une phrase plusieurs fois

répétée par une personne dont les traits n'apparaîtront pas sur l'écran, etc.

Le scénario se présente généralement sous la forme d'un *découpage*; il est constitué par un nombre plus ou moins grand de petites scènes, dont l'ensemble traduit avec cohésion la donnée initiale.

La réalisation du film.

La prise de vue.

Nous voici au second stade. L'œuvre a été créée intellectuellement; elle a été ensuite « traduite » cinématographiquement; il faut maintenant la réaliser techniquement : « Tourner » le film.

Il faudra coordonner les divers éléments visuels et auditifs. Le plus souvent, en effet, le film a été préalablement décomposé; l'un a rédigé le scénario, tel autre a composé la partition musicale, celui-ci est l'auteur d'une chanson ou du dialogue, celui-là a imaginé une « attraction », etc.

Alors apparaît le *metteur en scène* qui travaillera ou non en collaboration avec l'auteur du scénario. Souvent aussi il aura à ses côtés un directeur artistique, un super-viseur ou telle autre personne chargée de donner des directives générales. Il convient de remarquer dès maintenant que, malgré les apparences, le rôle du metteur en scène de cinéma est sensiblement différent de celui dévolu au metteur en scène d'une œuvre dramatique. Pour mieux mettre en relief cette remarque il nous suffira de montrer que théâtre et cinéma obéissent à des normes différentes.

Le film est une œuvre durable dont l'interprétation se trouve fixée définitivement ainsi que tous les détails de la mise en scène. On ne peut concevoir une œuvre cinématographique abstraction faite de ces éléments essentiels. Au contraire, la représentation d'une œuvre dramatique ne présente qu'une valeur secondaire par rapport à l'existence même de l'œuvre; sans doute peut-elle être interprétée d'une manière plus ou moins expressive et avec une mise en scène

plus ou moins heureuse, mais il n'en demeure pas moins exact que cette œuvre présente une valeur intrinsèque indépendante des moyens par lesquels elle sera communiquée au public. Une mauvaise représentation d'*Andromaque* n'est qu'un épisode insignifiant dans la vie d'une telle tragédie.

Le film, à l'opposé, se présente à la fois comme une œuvre littéraire et comme une œuvre artistique. Dans un rapport fait au X^e Congrès de la Confédération internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (Séville, 6-11 mai 1935) le D^r Hans Fritz Von Zwehl a mis en valeur l'existence de ce double caractère :

« La littérature s'adresse à la fantaisie, elle fait naître dans le public des *idées* par l'intermédiaire des paroles (parlées, écrites, imprimées) et par des images (au théâtre et dans le film), tandis que la musique transmet des émotions par le son. Donc, pour l'écrivain l'image n'est qu'un *moyen*. Pour le peindre, c'est la fin même de son travail. »

Il y a non seulement une technique cinématographique mais un art. C'est de la fusion de ces deux éléments que doit naître le film.

Le metteur en scène collabore à cette fusion en coordonnant les efforts accomplis par chacun dans des voies différentes. Ainsi apportant son concours technique et artistique il imprime, bien souvent, à l'œuvre sa marque personnelle. Sous sa direction, le film est tourné, scène par scène, indépendamment de l'ordre final dans lequel elles seront présentées. On groupe notamment les scènes comportant les mêmes décors, les mêmes interprètes. Les bandes ainsi tournées seront développées et projetées le lendemain par exemple, s'il s'agit d'un travail en studio; on pourra ainsi juger les scènes tournées et éventuellement modifier certains détails, les décors étant restés montés. On profitera de la belle saison pour tourner les « extérieurs » réservant tout ou partie des « intérieurs » pour le travail au studio. Ainsi prend peu à peu forme le film.

Pour terminer cette esquisse il y a un mot à dire du truquage. Maints exercices périlleux ou onéreux à réaliser sont avantageusement truqués par des procédés dont le cinéma

fait grand usage. Les firmes cinématographiques possèdent des « collections » de bandes de tous genres tant en images qu'en sons; d'habiles coupures permettent de les utiliser. Souvent aussi on se sert du procédé de la *transparence*. Il consiste à placer un objet quasi immobile (avion, automobile, etc.) devant une vaste glace sans tain sur laquelle on projette un film approprié : ciel avec des nuages en mouvement, route bordée d'arbres défilant avec rapidité, etc. En enregistrant l'ensemble ainsi produit on donnera au spectateur l'impression voulue : avion ou automobile évoluant à pleine vitesse. Bien d'autres exemples seraient à citer qui donneraient une faible mesure des possibilités sans cesse croissantes dont dispose l'art du cinéma.

L'enregistrement du son.

Parmi les multiples collaborateurs qui assistent le metteur en scène il en est un dont le rôle est particulièrement important : l'ingénieur du son. En général le son (entendons les paroles) n'est pas enregistré sur la même pellicule que celle servant à photographier les images. Ceci pour des raisons techniques et aussi des causes d'ordre pratique. Le son est transmis par un ou plusieurs microphones mobiles à la cabine réservée à l'ingénieur du son. Là, il est enregistré par l'un des procédés en usage (procédés R. C. A., Western, Tobis). Le contrôle du volume et de la tonalité du son est fait par l'ingénieur au cours des répétitions par les artistes des différentes scènes du film. La cabine est pourvue d'un haut parleur et surtout d'un dispositif lumineux de contrôle; une partie des rayons qui impressionnent la cellule photo-électrique se trouve déviée par un prisme et produit, sur une plaque graduée, un spot de largeur variant suivant le volume des sons enregistrés. Des potentiomètres permettent de régler la valeur du son ainsi produit. Grâce aux répétitions et aux essais l'ingénieur du son saura par avance s'il doit diminuer ou renforcer tel bruit. Les scènes sont prises plusieurs fois, souvent sous différents angles, il suffira de choisir la meilleure après tirage.

Le montage.

La bande entièrement tournée et développée, intervient le montage. On rétablit l'ordre des scènes, on ajoute des titres, on a recours à des procédés techniques : fondus, surimpression, etc. La musique et les paroles enregistrées séparément sont alors intégrées dans l'œuvre. Différents procédés de repérage assurent la synchronisation. L'opération du *mixage* consiste à superposer, en les équilibrant, des plans sonores différents : dialogues, orchestre, chant et décor de bruits. On peut ainsi avant le montage définitif de la pellicule cinématographique apporter les modifications nécessaires à un accord parfait de la partie visuelle et des différents plans sonores.

Ce sont des opérations analogues qui permettent de *doubler* un film c'est-à-dire de remplacer le dialogue du film original par des paroles enregistrées en un autre idiome. Des spécialistes recherchent quels sont les vocables susceptibles de correspondre au mouvement des lèvres des acteurs du film original; on s'attache à reproduire ainsi sinon une traduction exacte du dialogue original du moins une interprétation approchée. Le mixage permet aussi d'adjoindre aux images d'un film (film documentaire, par exemple) des paroles d'un speaker chargé de les commenter. On use également de ce procédé pour « sonoriser » un film muet, desin animé par exemple.

Le film une fois réalisé se présente sous la forme d'un « négatif ». Par contre-typage on peut confectionner plusieurs négatifs, ce que l'on fait parfois; on « tire » ensuite plusieurs copies positives qui serviront à la projection dans les salles de spectacle.

L'exploitation du film.

Le plus souvent intervient un intermédiaire entre le producteur du film et l'exploitant : le « distributeur ». Celui-ci ayant acquis une ou plusieurs copies, passera des contrats avec les directeurs de salles. Souvent ces derniers s'assu-

reront l'exclusivité de l'œuvre pour un certain temps et pour une région déterminée. Dans d'autres cas, au contraire, ils attendront quelques mois ou davantage et moyennant un tarif de location moins onéreux ils projetteront le film en même temps qu'un certain nombre d'autres exploitants. Souvent d'ailleurs le producteur possède diverses salles à travers lesquelles l'œuvre accomplit un « circuit ».

Dans le cas de vente à l'étranger on cède parfois une copie négative qui servira à impressionner un nombre plus ou moins grand d'exemplaires positifs.

Conclusion.

En résumé, le film est la fixation par la photographie d'une suite de phénomènes dont la succession des images est réglée par une idée centrale. Il comporte, le plus souvent, une partie sonore constituée par les paroles, la musique et l'atmosphère sonore.

Le film est une œuvre *sui generis*, à la fois œuvre artistique (musique, conception du décor, réalisation des images, etc.) et littéraire (argument, dialogue, etc.). Aussi est-ce une erreur, selon nous, de vouloir ramener l'œuvre cinématographique à un genre préexistant : œuvre dramatique, œuvre de plastique animée (Franco Colombo), succession de photographies, etc.

Cette définition sommaire de l'œuvre cinématographique va nous permettre d'envisager la question de la détermination des auteurs du film.

CHAPITRE II

LES AUTEURS DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

Quelques lois étrangères.

De toutes les questions relatives au droit d'auteur en matière de cinématographie celle de la détermination des auteurs du film est une des plus controversées. Si la Convention de Berne ne donne pas de réponse à cette question, il n'en est pas de même de nombreuses législations qui ont posé à cet égard des règles plus ou moins précises. Avant d'examiner la question en elle-même il est intéressant de faire un tour d'horizon pour voir quelles sont les positions prises par un certain nombre de pays.

La loi polonaise de 1926 dispose dans son article 10 que : « Le droit d'auteur appartient à l'entrepreneur et en cas de commande à la personne qui a fait cette commande. »

Le décret-loi italien du 7 novembre 1925 confère des droits égaux à l'auteur du scénario et à « l'auteur de la bande cinématographique », demeurant ainsi quelque peu imprécis.

Le projet de loi égyptien adoptait le texte proposé au Congrès de Paris en 1925 par l'Association Littéraire et Artistique internationale : « L'auteur initial, le scénariste, le metteur en scène et l'éditeur lorsqu'il a contribué à la réalisation artistique du scénario à l'écran, auront les mêmes droits de collaboration sur l'œuvre commune. »

La loi argentine du 30 septembre 1933 contient les dispositions suivantes : « Sont titulaires du droit de propriété intellectuelle : l'auteur de l'œuvre, ses héritiers ou ayants-droit, ceux qui, avec le consentement de l'auteur ont traduit, adapté, modifié ou transposé une œuvre, donnant vie à la nouvelle œuvre qui en résulte. »

L'article 20 précise d'ailleurs : « Sauf conventions spéciales les collaborateurs d'une œuvre cinématographique ont des droits égaux; sont considérés comme tels l'auteur du scénario et le producteur de la pellicule. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre cinématographique à laquelle un compositeur a collaboré, celui-ci possède les mêmes droits que l'auteur du scénario et le producteur de la pellicule. »

Le projet de loi espagnol considère comme auteurs celui du livret, de la musique — s'il y en a — et le producteur de la pellicule, leur accordant des droits identiques sur l'exécution ou la projection de celle-ci.

Le projet de loi allemand du 5 novembre 1933-6 mai 1934 dispose au paragraphe 3 :

1° L'auteur est celui qui a créé l'œuvre;

2° Le producteur d'une œuvre cinématographique produite dans un but commercial est considéré comme l'auteur de cette œuvre, même si ce producteur est une personne juridique.

Il est ensuite traité au paragraphe suivant du cas des co-auteurs, chacun d'eux ayant le droit de poursuivre individuellement des infractions au droit d'auteur sur l'œuvre commune.

Toutes ces dispositions visent le cas général : celui du film d'invention et du film documentaire dans la mesure où il s'apparente avec le précédent. En ce qui concerne le film d'actualité l'auteur n'est autre originairement que l'*opérateur* dans la mesure où il participe au choix des scènes à enregistrer autrement que d'une manière purement technique. C'est dire qu'en général on doit considérer comme auteur la personne chargée de diriger les opérateurs et de coordonner l'ensemble des scènes enregistrées. L'auteur principal sera la personne ayant tenu les fonctions de

« directeur artistique ». Dans certains cas il y a lieu de mentionner également l'auteur du commentaire et le compositeur de la musique d'accompagnement.

Les difficultés du problème.

Pour déterminer quels peuvent être le ou les auteurs d'un film et le plus souvent d'un film sonore, on pourrait être tenté de rechercher si la situation n'est pas sans analogie avec celles rencontrées dans l'exploitation de certaines œuvres du domaine artistique et littéraire. L'opéra, par exemple, a soulevé une foule de questions quant à la discrimination des auteurs et des réalisateurs. Là aussi, nous sommes en présence d'une œuvre qui est le résultat d'une collaboration. Musicien, librettiste, souvent chorégraphe ont apporté chacun à l'œuvre commune le concours de leur art. Et pourtant quelque complexe qu'il puisse paraître l'opéra est une œuvre simple si on la considère du point de vue qui nous occupe. Il est, en effet, relativement aisé de distinguer les créateurs de ceux qui, en portant l'œuvre à la scène, ont traduit la pensée des auteurs. Ces réalisateurs sont parfois assez nombreux et la question fut souvent posée de savoir si tel ou tel d'entre eux devait être considéré comme collaborateur. La question fut résolue par la négative. Il nous suffira de citer un des cas les plus discutés naguère : celui des ballets. Le tribunal a reconnu qu'en cas de divertissement intercalé dans un opéra le maître ou la maîtresse de ballet n'avait pas de droit de collaboration (Trib. civ. Seine, 10-2-1911; *La Loi*, 12 février 1911, S. 1911, Sommaire 2-24). Il n'en est autrement que lorsqu'il s'agit d'un ballet « d'action » qui constitue à lui seul une pièce et exige les mêmes conditions de clarté et d'intérêt que n'importe quel autre genre de pièce. Il y a là un travail délicat pour tirer du scénario des idées nouvelles, des situations originales, au point de demander souvent au compositeur de modifier la musique dans laquelle le divertissement n'est pas rigoureusement enserré; le maître de ballet, dans ce cas,

n'est plus payé pour faire un métier, mais devient véritable collaborateur des auteurs.

Cette situation va-t-elle se retrouver en matière de film sonore ? Pourra-t-on distinguer aussi aisément les auteurs des réalisateurs ?

L'opéra était caractérisé par son livret et sa musique ; quels sont les éléments caractérisant artistiquement le film ?

Les caractéristiques artistiques du film.

Pour déterminer les auteurs il convient avant toutes choses de fixer les éléments servant de base à leurs droits. Il nous suffira de rappeler certaines données précédemment exprimées.

L'œuvre cinématographique se compose élémentairement de deux éléments :

L'image.

Le son.

Au point de vue visuel le film se présente comme une succession d'images dont le déroulement est réglé par une idée générale.

Cette idée générale nous sera donnée par le sujet du film ; la succession des images correspondra aux péripéties de l'action. L'ensemble contribuera à créer ce « dynamisme visuel » qui constitue un des caractères propres du film.

Au point de vue sonore l'œuvre cinématographique comporte divers éléments dont la réunion va contribuer au dynamisme du film. Ce sont :

Le dialogue (le dialogue proprement dit et parfois les lyrics).

La musique.

L'atmosphère sonore (bruits).

Le cas de l'auteur unique.

Avant d'envisager le problème dans toute sa complexité nous prendrons un cas simple : celui d'un auteur unique. La personne physique seule créatrice des différentes données

précédemment exposées doit être considérée comme auteur et comme seul auteur du film. Quelque extraordinaire que cela puisse paraître l'auteur du film peut, en effet, être unique. Ceci d'ailleurs suppose la réunion en un même individu de qualités diverses et la connaissance d'arts ou de disciplines différents. Faisons un moment abstraction de la musique : le film peut n'en pas comporter ou bien utiliser des compositions musicales préexistantes. Le créateur devra posséder outre les qualités d'un romancier ou d'un dramaturge, celles nécessaires à un cinéaste. Il est nécessaire qu'après avoir créé l'œuvre il soit susceptible d'en tirer le meilleur parti pour l'écran ; qu'il la conçoive sous l'angle du dynamisme visuel et auditif du film ou bien qu'il l'adapte.

De tels hommes existent actuellement et ont déjà produit des films en ne s'entourant que d'une collaboration purement technique. Pourtant dans la majorité des cas il n'en est pas ainsi. L'œuvre cinématographique est une œuvre complexe. Pour la réaliser chacun, travaillant, sous une norme générale, apportera à l'œuvre commune son concours. Il est donc nécessaire d'établir la distinction entre les auteurs, *stricto sensu*, et les réalisateurs du film.

Le cas général.

a) *Les personnes en présence.*

Ayant schématisé les éléments caractéristiques de l'individualité artistique du film il nous faut voir maintenant comment, dans la pratique, ces éléments vont être créés, organisés et coordonnés.

LE SUJET. — Le sujet du film peut avoir deux origines distinctes. Ou bien il a été spécialement écrit pour le film et dans ce cas nous serons en présence de l'auteur du scénario ; ou bien il aura été emprunté à une œuvre originale (roman, pièce de théâtre, nouvelle, etc.) et alors il y aura un auteur initial, celui de l'œuvre préexistante.

LE SCÉNARIO. — Ayant le sujet, il faut en fixer le développement, conduire l'action, diriger les péripéties. C'est là le rôle du *scénariste*. S'il s'agit d'une œuvre spécialement écrite pour l'écran le rôle du scénariste se confondra souvent avec celui auquel nous avons donné le nom d'auteur du scénario. Il n'en sera pas toujours ainsi; le scénario initial pouvant n'être parfois qu'un simple *synopsis* qu'il convient de développer.

LE DÉCOUPAGE. — Si le scénario fournit des données souvent détaillées sur le développement des différentes scènes composant le film, il n'en est pas moins nécessaire, avant de pouvoir passer à la réalisation, de procéder à ce qu'on appelle un *découpage*. Ce terme expressif indique le travail du *découpeur*. Celui-ci est chargé de fixer, scène par scène, la succession des images.

Ce travail ne doit pas être confondu avec une opération qui, de prime abord, paraît lui ressembler : le *montage*. Cette dernière opération, en grande partie technique, intervient après la réalisation des diverses parties de l'œuvre. Elle consiste à donner au film sa forme définitive, celle sous laquelle il sera projeté au public. On rétablit l'ordre des scènes, on coordonne définitivement les éléments sonores et lumineux. Cette opération ne nous intéresse que dans la mesure où il est apporté à l'œuvre des modifications « spirituelles » et non pas seulement techniques. Mais alors elles seraient l'œuvre d'un des créateurs intellectuels, du superviseur par exemple dont nous verrons le rôle plus loin.

LE DIALOGUE. — On donne le nom de *dialoguiste* à la personne composant les paroles que prononceront les interprètes. Il convient de réserver strictement l'emploi du mot *parolier* à l'auteur des paroles comportant de la musique; si le film comporte des chansons, on fera appel à un *parolier*.

La mise en scène. — Nous avons déjà indiqué l'importance toute particulière en matière cinématographique de la mise en scène. C'est sous les directives du *metteur en scène* que l'œuvre une fois préparée va être « tournée ». Cette réa-

lisation apportera souvent à l'œuvre certaines modifications d'ordre scénique.

LA MUSIQUE. — La musique joue un certain rôle dans la plupart des films sonores. Souvent la partition musicale accompagne l'action; parfois, au contraire, l'intrigue a seulement pour but de permettre l'exécution d'une partition musicale plus ou moins importante. Si la musique a été spécialement composée pour le film, il y a un *compositeur original*. Si, à l'inverse, l'accompagnement musical résulte d'œuvres préexistantes, nous sommes en présence d'un *adaptateur musical*. Remarquons que dans ce cas il est fréquent, la diversité du film s'y prêtant, de faire des emprunts à un nombre parfois important d'œuvres musicales diverses. C'est l'adaptateur qui fera ce choix, appropriant chaque thème musical à un passage déterminé du film. Ou bien des emprunts peuvent n'avoir été faits qu'à différentes œuvres d'un même compositeur.

LES BRUITS. — Le film est caractérisé au point de vue sonore non seulement par le dialogue et la musique mais encore par des bruits, par une atmosphère sonore. Il s'agira d'abord des bruits provoqués par le jeu des personnages ou le mouvement des accessoires employés (automobile, porte, etc., etc.); ce seront aussi tous les autres bruits propres à créer l'ambiance suppléant à l'image ou simplement renforçant les effets provoqués par elle. Ceci sera le rôle du *bruiteur*.

LA PHOTOGRAPHIE. — C'est l'*opérateur* qui, avec un appareil approprié, enregistre les photographies dont l'ensemble constituera le film (cameraman).

LE SON. — L'élément sonore (dialogue, musique et bruits) est enregistré sous la direction du *sonoriste* (soundman).

L'INTERPRÉTATION. — Nous avons réservé pour la fin de cette énumération les *interprètes*; ceux-ci sont chargés de tenir les rôles des différents personnages du film.

LA PRODUCTION. — Le producteur est la personne physique ou juridique s'occupant de la réalisation du film du point de vue industriel et commercial.

De cette énumération nous avons volontairement écarté un certain nombre de personnes qui pourtant participent d'une manière plus ou moins directe à la réalisation du film et ceci pour deux raisons principales.

Les uns quoique le titre de leur fonction soit différent peuvent être aisément rangés dans une des catégories de personnes que nous venons d'énumérer; il suffit de prendre en considération le rôle réellement tenu par elles dans l'élaboration ou la réalisation du film. Il en est ainsi, par exemple, du « super-viseur » ou du « directeur artistique de la production ».

En second lieu, nous avons éliminé d'autres personnes soit parce que leurs travaux sont essentiellement techniques soit parce qu'elles apportent leur concours sous les directives d'une des personnes précitées. Pour n'y plus revenir et donner une idée du nombre parfois imposant de celles-ci disons qu'on pourrait les classer d'après l'objet auquel s'applique leur activité.

DÉCOR. — Architectes, paysagistes, peintres, électriciens, monteurs, décorateurs, menuisiers, tapissiers, etc.

MISE EN SCÈNE. — Assistants, script-girl, costumiers, régisseurs, spécialistes divers, truqueurs, etc.

SON. — Ingénieurs, mixeurs, musiciens, chanteurs, etc.

FILM. — Monteurs, titreur, synchronisateurs, etc.

b) *Auteurs et réalisateurs.*

Il est une distinction qui, bien que souvent délicate, doit dominer essentiellement toute discussion : c'est celle existant entre les auteurs et les réalisateurs. Pourtant sur le principe même de cette discrimination les avis sont partagés.

Remarquant la liaison étroite qui existe entre la création intellectuelle du film et sa réalisation, d'aucuns voient dans l'œuvre cinématographique une œuvre collective (Stolfi). Si on considère le résultat final, le montage définitif de la bande, on ne peut manquer, dit-on, de remarquer la dépendance étroite des éléments dus au concours de tous ceux qui ont participé à la production. Dès lors, à quoi bon vouloir

discerner les efforts de réalisation de ceux des créateurs ? L'artiste, en interprétant le rôle qui lui a été confié, n'est-il pas plus qu'un réalisateur. Pour discutable qu'elle soit, la terminologie théâtrale et cinématographique nous a habitués à entendre : le rôle *créé* par X... Seraient co-auteurs de l'œuvre collective tous les participants : auteur initial, scénariste, metteur en scène, compositeur, artistes, exécutants, etc.

Pareille conception nous semble exagérée pour plusieurs raisons. L'œuvre cinématographique présente, sans nul doute, un caractère spécial mais pas cependant dans une mesure telle qu'il faille faire abstraction de toutes les décisions jurisprudentielles rendues en matière théâtrale par exemple. Ce droit d'auteur refusé, dans plusieurs cas, au maître de ballet apportant son concours à un opéra va-t-on l'accorder à des personnes dont le rôle s'est borné à suivre des indications données par autrui ? Ceci ne veut d'ailleurs pas dire que la personne envisagée — artiste ou exécutant, par exemple — n'ait pas fait preuve d'un sens artistique personnel, d'un talent qui lui est propre. Il se peut même que l'interprétation ait débordé la norme créée par l'auteur, donnant à l'œuvre une puissance, un relief qu'elle ne possédait pas. Il n'en demeure pas moins exact que les travaux de l'artiste ou de l'exécutant sont des réalisations et non des créations, malgré leur valeur artistique certaine.

Etendre ainsi le domaine d'application du droit d'auteur c'est accroître singulièrement les difficultés du problème.

Il nous semble essentiel de distinguer les auteurs des réalisateurs. On ne peut pas, juridiquement, attribuer à une personne des droits d'auteur si elle n'a pas participé à la création intellectuelle de l'œuvre. Au surplus il ne faudrait pas croire qu'en refusant à un interprète, par exemple, le titre de co-auteur, on va le priver de l'exercice de certains droits. S'il était auteur, dit-on, il pourrait exercer son droit moral. Pareille action serait surtout utile dans le cas où les procédés employés ou l'incapacité technique de certaines personnes défigureraient sur l'écran le jeu de l'artiste. Nous verrons que bien que n'ayant pas l'exercice du droit moral

l'artiste est fondé à intenter une action, pour demander la suppression du passage incriminé et éventuellement des dommages-intérêts si une atteinte a été portée à sa réputation artistique.

Enfin, à considérer l'œuvre cinématographique comme une œuvre collective ayant pour auteurs tous ceux qui ont participé à la production on déplace le problème sans le résoudre. On laisse la porte ouverte à une foule de gens et il est malaisé de savoir à quel moment il faudra la fermer ! Ceci dit, comme on ne peut concevoir chacun de ces multiples collaborateurs exerçant ses droits il devient nécessaire de les faire représenter par un mandataire. Faute de stipulations expresses on pourrait admettre que le producteur est censé représenter les intérêts de cette collectivité. Mais là encore n'est-ce pas faire représenter par la même personne des intérêts parfois opposés ?

Nous nous en tiendrons donc à la distinction entre les auteurs et les réalisateurs.

c) *Les auteurs.*

Rappelons quelques principes. Tout d'abord les termes employés (scénariste, sonoriste, compositeur, metteur en scène, auteur initial, etc.) s'entendent non pas toujours d'individualités distinctes mais des personnes tenant les fonctions définies par ces termes ; souvent, dans la pratique, le même individu tient plusieurs de ces fonctions ; parfois la même fonction est exercée en collaboration par plusieurs personnes. Pour nous ceci est sans intérêt et, usant du terme de « découpeur » nous entendons parler de la personne qui a effectivement tenu cette fonction qu'il s'agisse d'un individu dont ce fut le seul travail ou que cette besogne ait été réalisée par l'auteur initial, le scénariste, un des assistants, etc.

En second lieu l'œuvre cinématographique est une œuvre d'une nature spéciale. La forme définitive qui sera donnée au film n'est nullement incluse dans l'œuvre initiale, elle ne l'est qu'imparfaitement dans le scénario. Des œuvres de

grand renom, des romans fort appréciés, des pièces de théâtre classées parmi les chefs-d'œuvre de la pensée n'ont parfois donné à l'écran que des œuvres des plus médiocres, malgré de sérieux efforts des réalisateurs, malgré l'usage de moyens techniques perfectionnés, malgré le concours d'artistes de talent. Pourquoi ceci, parce que le cinématographe a des règles propres. Si le sujet du film est « tiré » d'une œuvre préexistante, il ne suffit pas de transposer purement et simplement les scènes de la pièce ou les chapitres du roman. Partis d'une même donnée plusieurs cinéastes useront, pour interpréter la pensée de l'auteur, de moyens différents et produiront par cela même des œuvres de valeur artistique dissemblable. C'est pour répondre à un besoin que l'on a inventé le terme « cinématogénique ». Il appartiendra à certains collaborateurs de discerner dans le thème qui leur est soumis les passages spécialement cinématogéniques; il leur faudra ensuite traduire le thème original en un thème cinématographique.

Doivent donc être considérés comme auteurs, ceux qui ont fourni le même original et ceux qui ont donné à l'œuvre sa personnalité artistique-cinématographique.

Il y a, en premier lieu, l'auteur de l'œuvre originale qui a fourni l'argument de l'œuvre cinématographique. En effet, même s'il ne participe pas d'une manière active à l'élaboration du scénario ou à la réalisation du film, il est à même d'exercer un droit de contrôle sur le scénario et le découpage qui lui sont soumis avant la réalisation du film.

Sont auteurs également ceux qui ont donné à l'œuvre son caractère spécifiquement cinématographique : le *scénariste* et le *découpeur*; il faut noter, d'autre part, ceux qui ont apporté un des éléments caractéristiques du film : le *dialoguiste* et l'*auteur des lyrics*.

Qui du *compositeur musical* ou du *metteur en scène* ?

S'il s'agit d'une partition musicale spécialement composée pour accompagner l'œuvre cinématographique, le compositeur est auteur du film au même titre que le dialoguiste ou le scénariste. Il n'en est pas de même quand il s'agit d'œuvres préexistantes auxquelles ont été empruntés des motifs

musicaux; des tiers auront pu acquérir antérieurement sur ces compositions musicales des droits qu'il faudra respecter. Le film sera considéré comme un nouveau mode d'utilisation de l'œuvre. Le compositeur ne sera pas co-auteur de l'œuvre cinématographique.

Quant au metteur en scène il faut remarquer que le plus souvent on peut décomposer ainsi son travail : travail technique de mise en scène et travail de création propre. Il peut donc revendiquer la qualité d'auteur dans la mesure où il aura participé à la mise au point du scénario, du découpage, du dialogue, etc.

Il est intéressant de rappeler à ce sujet certaines dispositions du contrat-type rédigé par les soins de la Chambre syndicale de la cinématographie française. Voyons quelles sont les principales obligations du metteur en scène :

« 2° Vous devrez faire toute la mise en scène et le montage du film et collaborer à la mise au point des scénarios choisis.

Le découpage technique du film sera fait également par vous, mais nous nous réservons le droit d'y faire collaborer toute personne de notre choix.

Il est entendu qu'un plan de travail sera établi avant le commencement du tournage de chaque film, d'accord avec vous; et vous vous engagez à les réaliser selon les moyens mis à votre disposition. Aucun changement ne pourra y être apporté sans notre consentement. Tout changement apporté par vous à ce plan de travail et au découpage, nous donnera le droit de résilier purement et simplement le contrat, sans préjudice des dommages-intérêts que nous pourrions vous réclamer de ce fait.

7° Contre paiement de la rémunération stipulée ci-dessus, nous deviendrons et demeurerons propriétaires exclusifs de tous droits d'auteurs et autres droits généralement quelconques dont vous pourrez être appelé à bénéficier comme ayant été chargé de l'exécution des films faisant l'objet du présent engagement. En conséquence vous vous interdisez formellement tout acte, quel qu'il soit, de nature à mettre obstacle au libre exercice par notre Société, dans

le monde entier, des droits exclusifs que nous possédons actuellement ou pourrons acquérir à l'avenir sur lesdits films, notamment :

a) Droit de copyright des films;

b) Droit d'utilisation et d'exploitation commerciale des films sous quelque forme que ce soit, ventes, concession du droit de louer ou de présenter en public, locations ou représentations publiques ou privées, etc.;

c) Droit de reproduction des films totale ou partielle, simultanée ou séparée, pour les images et les sons, et ce, par tous procédés mécaniques ou électriques (ou combinaison des deux), photographie, télévision radiodiffusion, émission radiophonique des bandes sonores ou des disques de films, etc.;

d) Droit d'édition phonographique pour le dialogue, les lyrics, les chansons et la musique des films et subsidiairement droit de fabrication, d'utilisation et d'exportation commerciale, sous quelque forme que ce soit, des disques de phonographes reproduisant ces éléments sonores des films;

e) Droit de traduction en toutes langues du dialogue, des lyrics et des chansons des films;

f) Droit d'incorporation dans toute autre production cinématographique de notre Société des éléments visuels ou sonores des films;

g) Droit d'exécution de versions des films en toutes langues étrangères à l'aide de traductions et d'adaptation et avec le concours d'artistes capables de parler ou de chanter en ces langues que nous aurions pouvoir de choisir à notre gré et ce, soit en refaisant à la fois les parties visuelles...

h) Droit d'exécution des versions muettes des films.

8° Nous aurons le droit — huit jours après la présentation de la copie-échantillon de chaque film — de résilier le présent contrat en vous donnant un préavis d'un mois et en vous versant une indemnité de francs. »

Est, en outre, précisé le quantum de la rémunération forfaitaire accordée au metteur en scène et le droit pour celui-ci de voir figurer son nom sur les affiches de publicité.

Aussi, pensons-nous, que le metteur en scène qui a coor-

donné tous les efforts dans l'harmonie de l'œuvre complète et produit une œuvre durable (à l'inverse du metteur en scène de théâtre) doit être considéré comme un des auteurs du film. En se liant au producteur par un contrat de louage de services, il lui cède les droits pécuniaires dont il pourrait être appelé à bénéficier du fait de sa collaboration. Nous verrons, plus loin, quelle est l'étendue exacte d'une pareille cession notamment en ce qui concerne l'exercice de son droit moral.

L'AUTEUR PRINCIPAL ET LES CO-AUTEURS. — En fait, parmi les différents auteurs de l'œuvre cinématographique il en est un, le plus souvent, que l'on pourra qualifier *d'auteur principal*. C'est ce dernier qui aura dirigé et coordonné les efforts de chacun. Un tel rôle peut avoir été tenu par l'auteur original, le scénariste ou le metteur en scène. On rencontre aussi parfois un *superviseur*. Si tous les films ne mentionnent pas la présence de ce dernier c'est parce que la « supervision » a été assurée par l'auteur principal. Le superviseur donne des directives générales aux divers collaborateurs et doit être considéré comme un des auteurs du film. Remarquons que dans certains films l'auteur principal est le compositeur; il en est ainsi lorsque l'individualité artistique du film repose essentiellement sur une partition musicale, l'intrigue ne servant que de support à l'exécution de la musique.

En conclusion, il paraît souhaitable de réserver le titre d'auteurs du film comme œuvre littéraire aux personnes suivantes : auteur de l'œuvre initiale ou de l'argument, scénariste, découpeur, auteur du dialogue, auteur des lyrics, metteur en scène, compositeur original.

Avant d'examiner quelle est la situation du producteur nous dirons quelques mots des réalisateurs.

LES RÉALISATEURS. — Le film présente un double caractère : œuvre littéraire d'une part, œuvre artistique de l'autre. Ainsi les auteurs du film ne vont pas directement communiquer leur œuvre au public; ils le feront par l'intermédiaire des réalisateurs qui vont exécuter les indications scéniques. Ils ne peuvent être considérés comme auteurs du film en

tant qu'œuvre littéraire; ils sont les collaborateurs de celui-ci en tant qu'il est œuvre artistique.

Doivent être considérés comme des réalisateurs : les artistes, les peintres, les architectes, les musiciens et les techniciens divers auxquels on a fait appel.

Les organisateurs, les exécutants et les aides techniques seront protégés mais ne pourront invoquer la législation propre au droit d'auteur.

La situation juridique du producteur.

a) Les thèses en présence.

Une remarque liminaire s'impose. Toutes les fois que le producteur du film aura participé à la création intellectuelle de l'œuvre, il sera, sans conteste possible, considéré comme un des auteurs. Le fait d'être l'industriel du film ne saurait le priver en rien des droits de paternité spirituelle que sa collaboration lui a fait acquérir sur l'œuvre commune. Dans ce cas, on peut même aller plus loin et admettre l'existence d'un mandat nécessaire donné par les différents auteurs au producteur-auteur. Ce dernier pourra notamment exercer les prérogatives afférentes au droit moral.

Ceci mis à part, le producteur dans tous les cas doit-il être considéré comme co-auteur du film ?

Des vœux dans ce sens ont été formulés dans les différents Congrès de producteurs de films. Pour ne citer que les plus récents rappelons ceux adoptés aux Congrès de la Fédération internationale des Associations de producteurs de films (1933 et années suivantes) et au Congrès international du film tenu à Berlin en avril 1935. Notons que, malgré son titre général, le Congrès de Berlin ne groupait pas de représentants des sociétés d'auteurs; on peut donc dire que les résolutions adoptées traduisent le point de vue des producteurs et des exploitants en remarquant, aussi, que ni la Grande-Bretagne ni les U. S. A. n'ont participé au Congrès.

Nous réfuterons les arguments produits en faveur de cette

thèse qui fut, comme nous l'avons vu, adoptée par les législations de plusieurs pays.

« ... le producteur qui prend l'initiative de la création du film dont il choisit le sujet, qui réunit ses collaborateurs et coordonne leurs efforts, qui exerce son contrôle sur le scénario comme sur le dialogue, le découpage, la mise en scène et la prise de vues, qui, d'une manière générale surveille et dirige, apparaît comme l'un des créateurs intellectuels du film dont il doit en conséquence être considéré comme l'un des auteurs... » (*Comœdia*, 5-4-1935.)

Ces termes rappellent ceux figurant à l'article 3 du contrat type passé entre la Chambre Syndicale de la Cinématographie française et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et la Société des Gens de Lettres :

« ... L'œuvre cinématographique qui ressortit tout à la fois au domaine artistique et au domaine industriel ne pouvant être assimilée absolument aux autres œuvres dramatiques, et les producteurs cinématographiques ayant toujours signé de leur nom ou de celui de leur firme (production X) les films dont ils ont le privilège, le producteur qui participe à la création et à l'élaboration d'un film et en dirige la réalisation en coordonnant les divers éléments de la collaboration (auteur de l'œuvre initiale, adaptateurs, réalisateurs, créateurs spécialisés, techniciens) pourra toujours signer comme auteur avec les autres auteurs du film pour une part de droits afférents à l'œuvre, mais il ne sera pas admis *de plano* membre de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (ou Société des Gens de Lettres). »

Pourtant d'une faculté, le tribunal semble faire une règle générale : le producteur est un véritable auteur, il sera protégé par la législation spéciale sur le droit d'auteur.

C'est en somme la conception adoptée par la législation polonaise : « ... Le droit d'auteur appartient à l'entrepreneur et en cas de commande de l'œuvre à la personne qui a fait cette commande... »

Deux arguments principaux sont invoqués pour demander

au profit du producteur la reconnaissance d'un véritable droit d'auteur :

1° Un argument basé sur la nature spéciale du travail de direction et de coordination du producteur ;

2° Un argument fondé sur des nécessités pratiques d'exploitation ; devenu auteur, le producteur se trouve non seulement le maître commercial de l'entreprise mais aussi le directeur « intellectuel » de l'œuvre. Pratiquement il peut, sans risquer d'en courir de trop gênantes revendications, disposer quasi souverainement de la bande et des divers droits que d'aucuns pourraient prétendre avoir sur elle.

1° Le producteur, dit-on, réunit les collaborateurs et coordonne leurs efforts. Mais peut-on admettre que de ce seul fait il doive être considéré comme auteur ? Il ne faut pas confondre un rôle économique de direction, qui a d'ailleurs ses mérites propres, avec le travail créateur qui doit être celui d'un auteur. M. Delac donnait du producteur la définition suivante : « Le producteur dirige tous les éléments successifs d'où découle la production complète d'une œuvre cinématographique. » On ne peut assimiler le rôle du producteur à celui, investi de la qualité d'auteur, qui s'adresse à un nombre plus ou moins grand de personnes chargeant chacune d'elles de rédiger certaines parties de l'ouvrage qu'il se propose de réaliser : dictionnaire, encyclopédie, biographies universelles, répertoires, etc. L'œuvre cinématographique est, au contraire, le résultat d'un travail de collaboration, différent par nature de celui demandé aux rédacteurs des divers articles d'un dictionnaire. Dans un cas de cette espèce on ne peut d'ailleurs pas dire qu'il y ait collaboration ; chacun, isolément, se livre à un travail déterminé ; le seul lien entre les différentes parties de l'œuvre est dû à l'existence de la personne qui a fait la commande, déterminé le plan de l'ouvrage et donné à chacun des indications quant à l'esprit dans lequel devait être conçu son travail. En matière cinématographique on peut, de prime abord, être séduit par certaines analogies ; mais, malgré ces apparences, la situation est totalement différente. On entend dire que telle firme a « commandé » un scénario à tel auteur, que

c'est tel compositeur auquel on a « demandé » d'écrire la partition musicale, que la « commande » du dialogue a été faite à telle autre personne, etc. En réalité, le fait que le producteur soit venu trouver l'auteur pour lui demander sa collaboration ne change rien à la situation. Certaines personnes, les architectes par exemple, travaillent le plus souvent sur commande et conservent évidemment les droits que leur accorde la loi sur leurs œuvres. En somme, la seule distinction possible est celle que nous avons faite précédemment entre les auteurs et les réalisateurs. Cette distinction posée, remarquons qu'à l'égard de certains, le producteur se trouve dans une situation analogue à celle de la personne qui a commandé un dictionnaire; mais même dans ce cas le producteur prend soin de se faire accorder par contrat les droits dont pourraient être titulaires ceux auxquels il a fait appel (metteur en scène par exemple).

2°. On allègue en second lieu, pour accorder au producteur la qualité d'auteur, des arguments d'ordre pratique. Une certaine unité de vue est absolument indispensable pour mener à bonne fin l'entreprise de réalisation et d'exploitation d'un film. Aussi s'est-on tenu le petit raisonnement suivant: l'auteur ayant tous les droits ou du moins paraissant les avoir, le producteur est exposé à des difficultés d'exploitation du fait de l'exercice de ces droits; pour parer à cette éventualité le mieux est, le titre de producteur ne suffisant pas, de se faire reconnaître auteur.

On a proposé diverses solutions pour accorder au producteur une certaine sécurité tout en évitant de recourir au subterfuge antijuridique qui consiste à faire de lui, automatiquement, un auteur. La meilleure nous semble celle donnée par M. Hepp au Congrès de l'Association Artistique et Littéraire internationale (rapport sur le cinématographe présenté en 1930 au Congrès de Budapest et rapport de la Commission de la Protection légale des œuvres cinématographiques présenté par M. Hepp le 17 novembre 1932 à la réunion du Bureau de l'Association et en janvier 1933 au Congrès).

« Nous avons pensé que ce but pourrait être atteint en

reconnaissant *de jure* au producteur (qui joue en réalité le rôle d'un véritable gérant d'affaires) le titre de mandataire nécessaire et irrévocable de tous les co-auteurs et ce pour l'exploitation commerciale de l'œuvre commune. Cette doctrine qui peut paraître hardie, nous semble en tout conforme à la réalité des choses. Elle s'appuie sur l'indivisibilité de l'œuvre dont nous allons parler plus loin. Elle garantit des droits incontestablement très légitimes. »

On pourrait vouloir faire état de la règle de l'article 2004 du Code civil prévoyant la révocabilité du mandat. Que servirait, en effet, d'admettre pareille solution s'il était possible à chacun des co-auteurs de révoquer *ad nutum* le mandat donné au producteur ? Il nous suffira de faire remarquer que, les dispositions de l'article 2004 n'étant pas d'ordre public, il est possible aux parties de déroger à la révocabilité du mandat (Req., 8 avril 1857, D. P. 58-1-134; Req., 9 juillet 1885, D. P. 86-1-310). De cette façon pourraient être sauvegardés les intérêts des parties en présence. Seraient applicables les dispositions édictées par le Code civil, dans la mesure où elles se concilieraient avec l'idée d'irrévocabilité. Étant donné le but visé, les pouvoirs donnés au mandataire seraient assez étendus; il demeurerait, évidemment toujours responsable de ses fautes et ce serait une faute, par exemple, de sa part que de porter atteinte aux droits moraux reconnus par la loi aux auteurs sur leur œuvre.

Voyons maintenant quelle est la position prise par la jurisprudence.

b) *La jurisprudence.*

Nous verrons plus loin comment, après quelques hésitations, les tribunaux ont estimé, avec juste raison, que devaient s'appliquer aux projections cinématographiques les dispositions légales relatives aux représentations publiques. Nous nous contenterons actuellement de voir quelles sont les personnes habilitées à agir. La loi confère ce seul droit à l'auteur. Le producteur admis à agir ne peut le faire qu'à deux titres : celui de mandataire ou celui de co-auteur.

Les décisions jurisprudentielles ne nous intéressent que si elles sont nées d'un différend entre le producteur et un exploitant : distributeur de film ou mieux directeur de salle de projection. Dans tous les autres cas ce n'est que d'une manière indirecte que les tribunaux peuvent avoir été amenés à se poser la question.

Un arrêt de la Cour de Bordeaux du 11 février 1930 a admis que le producteur pouvait se prévaloir des lois et règlements protégeant les droits des auteurs (*D. Hebd.*, 1930, p. 235). Il s'agissait d'un film qui avait été projeté en un lieu non prévu par le contrat. Un cas de doublage analogue ⁽¹⁾ fut évoqué devant la Cour de Dijon le 9 juillet 1930 (*D. Hebd.*, 1930, p. 500) qui admit l'action du producteur invoquant l'application des mesures de protections édictées en faveur de l'auteur. Si ces jugements ne précisent pas la qualité en vertu de laquelle le producteur fut admis à agir il n'en est pas de même de la décision suivante (ordonnance de référé rendue par le tribunal de la Seine et confirmant l'ordonnance rendue le 11 février 1935 ⁽²⁾) dont voici les attendus essentiels :

« Attendu qu'il est universellement admis que les œuvres cinématographiques font l'objet d'un droit de propriété artistique et sont protégées à ce titre par les lois qui régissent la matière;

« Attendu qu'un film cinématographique sonore et parlant est le produit de la collaboration d'un plus ou moins grand nombre de personnes (scénariste, découpeur, dialoguiste, metteur en scène, opérateurs, sonoristes et autres) qui sous la direction du producteur participent à l'élaboration de l'œuvre commune dont le film constitue la réalisation unique et définitive;

« Attendu que le producteur qui prend l'initiative de la

(1) Le doublage s'entend de la projection d'un film en différentes salles, alors que l'autorisation n'a été donnée que pour une ou certaines d'entre elles. Le doublage constitue le délit de représentation illicite. On emploie parfois le mot doublage dans un sens totalement différent pour désigner l'opération qui consiste à synchroniser des paroles en un autre idiome sur la partie visuelle d'un film.

(2) *Comœdia*, 5 avril 1935.

création du film et dont il choisit le sujet, qui réunit ses collaborateurs et coordonne leurs efforts, qui exerce son contrôle sur le scénario comme sur le dialogue, le découpage, la mise en scène et les prises de vues, qui, d'une manière générale surveille et dirige et apparaît comme l'un des créateurs intellectuels du film dont il doit en conséquence être considéré comme l'un des auteurs;

« Attendu, d'ailleurs, qu'en matière de films cinématographiques, le droit d'édition et le droit de représentation sont inséparables, le film étant uniquement destiné à la représentation publique et ne pouvant être utilisé qu'à cette fin;

« Qu'il s'ensuit que le producteur qui a incontestablement le droit d'édition, doit avoir nécessairement le droit de représentation avec tous les avantages qu'il comporte;

« Attendu qu'il est indispensable de lui reconnaître ce droit;

« Qu'on aboutirait, en effet, à des conséquences absurdes, si on prétendait l'en priver au profit des autres auteurs du film dont chacun pourrait alors se dire fondé à disposer de sa part propre dans l'œuvre commune cependant indivisible ou qui pourraient s'unir pour disposer de cette œuvre en dehors de lui. »

Les deux premiers jugements reconnaissant au producteur le droit d'agir ne lui donnent pas la qualité d'auteur. Nous nous attarderons davantage à commenter celui du Tribunal de la Seine. Il y a là un raisonnement analogue à celui tenu par les producteurs. Si vous refusez la qualité d'auteur au producteur, dit-on, « chacun pourrait se dire fondé à disposer de sa part propre dans l'œuvre commune cependant indivisible » ou tous « pourraient s'unir pour disposer de cette œuvre en dehors de lui ». Ces attendus, tout en faisant allusion à un cas dont il est difficile de donner des exemples dans la pratique, sont néanmoins fort intéressants. Les clauses des contrats intervenus entre auteurs et exploitants viennent, en effet, tempérer les conséquences parfois exagérées que pourrait avoir l'application absolue du principe de l'indivisibilité de l'œuvre cinématographique. Il n'en demeure pas moins regrettable de voir certains tribunaux qui,

pour permettre au producteur l'exploitation économique de l'œuvre dont il a été le promoteur, en arrivent à lui reconnaître *de jure* la qualité d'auteur. Certains trouvent cette jurisprudence « particulièrement intéressante et heureuse » ⁽¹⁾ et susceptible à l'avenir de mettre fin aux controverses. Nous ne pouvons pas souscrire à cette opinion. Il nous suffira de rappeler que, dans le domaine artistique les tribunaux se sont toujours attachés à n'accorder la qualité d'auteur qu'à des personnes faisant preuve d'un travail créateur plus ou moins original. Bien plus, ils ont dénié cette qualité à des personnes qui pourtant réalisaient un travail artistique et, dans une certaine mesure personnel : technicien réalisant dans le marbre l'œuvre dont l'artiste lui a confié la maquette, relieur d'art, souvent maître de ballets d'un opéra ou metteur en scène d'un film etc... Sans doute le producteur d'un film ne saurait être assimilé à l'éditeur d'un ouvrage imprimé. Le manuscrit d'un roman est donné à l'éditeur en vue d'être reproduit sous la forme imprimée, en un nombre plus ou moins grand d'exemplaires. Au contraire, la forme la plus proche du film : le scénario demeure assez loin de l'œuvre définitive. C'est sous l'égide du producteur que le film prendra forme.

En réalité, comme le fait judicieusement remarquer M. Hepp, le producteur est une sorte de « capitaine de réalisation ». Aussi la théorie du mandat nécessaire et irrévocable accordé au producteur est-elle suffisante pour assurer l'unité de vues indispensable. Cette manière de voir sans heurter en rien les grands principes juridiques du droit d'auteur permet d'accorder au producteur certaines garanties contre diverses revendications nées des droits des auteurs et aussi contre quelques conséquences possibles de la stricte application du principe de l'indivisibilité de l'œuvre cinématographique qui pourraient être en opposition avec le droit qu'il possède sur l'exploitation économique du film.

D'ailleurs, certaines législations, accordant au producteur

(1) Voir notamment *Comœdia*, 14 avril 1935 : « Un producteur de films est-il un auteur ? »

la possibilité de participer aux droits d'auteur, se gardent bien de classer ce dernier parmi « les créateurs intellectuels ». Le projet espagnol rendant cette participation facultative, dispose à l'article 32 :

« Les entités productrices pourront participer pour un tiers aux droits d'auteur, à titre de tiers éditorial. »

Aussi, après avoir considéré les différentes thèses nous apparaît-il souhaitable de réserver le nom d'auteurs aux seuls créateurs intellectuels du film. Les développements précédents vont nous permettre maintenant de déterminer la nature véritable de l'œuvre cinématographique.

La collaboration et la nature de l'œuvre cinématographique.

§ 1. Principes généraux et conséquences de la collaboration.

Nous avons vu comment, partie d'une donnée initiale, est née l'œuvre cinématographique et ceci grâce au concours d'un grand nombre de personnes déployant des activités diverses.

La théorie générale de la collaboration peut-elle s'appliquer à l'œuvre cinématographique ?

Rappelons tout d'abord quelques principes tels qu'ils se sont dégagés des solutions jurisprudentielles. On admet généralement que la collaboration nécessite :

Un travail en commun de nature identique.

Un travail créateur.

Un travail libre.

Un travail apporté dans l'intention de créer l'œuvre.

Une intention commune des parties.

L'indivisibilité de l'œuvre ainsi créée.

Nous allons reprendre ces divers éléments avant d'examiner dans quelle mesure il est possible de les retrouver dans l'élaboration d'un film.

La jurisprudence a eu l'occasion d'examiner la question dans divers cas : ouvrage littéraire écrit par plusieurs auteurs, œuvre dramatique accompagnée d'une partition musi-

cale, pièce de théâtre « tirée » d'un roman, travail d'un peintre décorateur de théâtre etc...

La collaboration résulte du concours prêté soit dans la conception et l'exécution du plan, soit dans l'ensemble des travaux nécessaires pour mener l'ouvrage à bonne fin (Rép. Dall. Propriété Litt. et Art.).

Il faut une entente expresse ou tacite entre les auteurs en vue de réaliser une œuvre commune. Il n'y a pas dès lors collaboration lorsque un auteur écrit une pièce de théâtre en s'inspirant d'un roman écrit par un autre. Il n'y a pas ici œuvre commune; on exprime parfois aussi l'idée en disant qu'on ne peut devenir collaborateur malgré soi. N'est pas davantage collaborateur celui qui est chargé par l'auteur de faire des recherches, de recueillir des documents nécessaires à l'élaboration de l'ouvrage, qui corrige des épreuves, qui révisé d'une manière générale le texte rédigé par autrui. L'idée de commande est, en général, incompatible avec celle de collaboration. Les droits d'auteur mis en commun par la collaboration se trouvent au contraire groupés sur la tête de celui qui a fait la commande (dictionnaires, répertoires, encyclopédies etc...).

Quelle est la nature du travail à fournir pour faire naître la collaboration ? La collaboration ne suppose pas nécessairement un travail littéraire, écrivait Pouillet (n° 206). On admet parfaitement que la collaboration existe, bien que les travaux apportés à l'œuvre commune soient d'une nature différente : ce sont là d'ailleurs les cas les plus intéressants. D'après le tribunal civil de la Seine (29 avril 1891, *la Loi* 1891, p. 451) le simple fait d'avoir fourni des éléments matériels à l'œuvre peut suffir. Cette idée de travaux de nature différente est entendue largement; une collaboration est possible entre architecte et sculpteur (Trib. civ. Seine, 4 novembre 1887, *Ann.*, 1888, p. 319).

C'est surtout dans des cas de poèmes dramatiques mis en musique (opéras, etc...) que sont nombreuses les décisions jurisprudentielles. L'opéra est une œuvre indivisible ⁽¹⁾. En

(1) Paris, 12 juillet 1855 (deux arrêts), D. P. 55-2-56; Trib. civ. Seine, 19 août 1872, D. P. 74-5-414; Paris, 9 décembre 1905, D. P. 1911-

application de ce principe les tribunaux décident que l'exécution des parties musicales seules, bien qu'autorisée par le musicien, ne peut avoir lieu qu'avec, en outre, l'autorisation de l'auteur du livret. Dans l'arrêt de la Cour de Paris du 12 juillet 1855, il s'agissait de « l'ouverture » d'un opéra.

Le 19 août 1872, le Tribunal de la Seine précise :

« L'opéra est une œuvre indivisible, à la représentation de laquelle l'auteur des paroles et le compositeur ont respectivement le droit de s'opposer, l'une des parties ne pouvant être représentée sans l'autre, et ne recevant la vie littéraire que du souffle de la double pensée du poète et du musicien. »

La question s'est également posée à propos de compositions musicales servant de lever de rideau à une comédie. Dans un cas de ce genre, on peut représenter la comédie seule, sans la musique; il n'y a pas collaboration car les airs sont distincts et indépendants de l'œuvre théâtrale ⁽¹⁾. Il n'y a pas davantage collaboration si un compositeur adapte une mélodie à des vers déjà publiés et qui n'étaient pas destinés à recevoir cette adjonction (Rep. Dalloz.); il n'y a pas eu ici entente en vue de réaliser une œuvre en commun.

Il nous faut maintenant examiner des cas plus douteux de collaboration.

Si un régisseur ou un directeur a apporté à un ouvrage des remaniements, avec l'assentiment ou le concours des auteurs, il peut devenir collaborateur si les modifications sont d'une certaine importance. C'est une question de fait, elle rappelle le cas du metteur en scène de cinématographe. Il peut d'ailleurs être décidé que pour ce travail de mise au point le régisseur recevra une indemnité, sans avoir à prétendre au titre de collaborateur. Sans vouloir pousser trop loin la comparaison, on note que cette situation n'est pas sans analogie avec celle de certains artistes, rémunérés mensuellement, qui apportent le concours de leur talent à

2-361; Paris, 27 février 1918. *Rec. Gaz. Pal.*, 1918-1-125; Paris, 6 mars 1920, D. P. 1922-2-59; POUILLET, n^{os} 143 et 794; HUARD, p. 795 et suiv.

(1) Trib. civil Seine, 28 août 1868, ann. 1870, p. 506; Req., 4 février 1881, ann. 1881, p. 240.

des entreprises faisant commerce des œuvres ainsi produites : tapisseries, objets de porcelaine etc.

L'indécision demeure quant au cas de l'auteur de l'instrumentation d'une œuvre musicale. On comprend qu'il n'est pas possible de décider *a priori* s'il est collaborateur ou non; c'est une question d'espèce. Il appartient aux tribunaux examinant le cas, de faire état des circonstances dans lesquelles le concours a été apporté et des contrats qui ont pu intervenir entre les parties.

Citons encore le cas du peintre décorateur de théâtre. Bien souvent son travail est rémunéré moyennant un prix débattu entre lui et le directeur. On précise contractuellement que ce prix va libérer le directeur de toute autre redevance et que le peintre ne sera pas considéré comme collaborateur. Ou bien, au contraire un accord spécial peut intervenir lui conférant des droits de collaboration ⁽¹⁾.

Tels sont, sommairement exprimés, les principes généraux dégagés par la jurisprudence. Voyons maintenant quelles sont les conséquences de la collaboration.

L'œuvre résultant d'une collaboration est indivisible. Parfois on raisonne en sens inverse et, du fait de l'indivisibilité de l'œuvre on conclut à l'existence d'une collaboration. Le droit de chacun des collaborateurs s'étend à l'œuvre tout entière; mais son exercice est subordonné à l'obligation de tenir compte des droits des autres. S'appliquent les principes d'équité prévus à l'article 1859 du Code civil à défaut de conventions spéciales.

§ 2. *La collaboration et l'œuvre cinématographique.*

Qui a de ces principes à l'égard du film ?

Nous envisagerons le film sonore (paroles, musique et bruits) qui est, à vrai dire, par le nombre de ses éléments composants, le cas le plus intéressant. Faisant état de la discrimination établie entre les auteurs et les réalisateurs, considérons le travail des seuls auteurs.

(1) Trib. commerce de la Seine, 20 janvier 1905, D. P. 1905-2-365.

La confection d'un film nécessite un travail en commun au sens donné, à ce terme, par la jurisprudence. Ce travail est, sans nul doute, accompli dans l'intention de créer l'œuvre. C'est guidé par cette intention commune de créer une œuvre cinématographique que chacun apporte son concours. Les mêmes réserves déjà exposées s'imposent : ne sont collaborateurs que ceux qui ont apporté à l'œuvre un travail créateur personnel, ce travail fut-il de nature quelque peu différente. Il convient donc d'éliminer toutes les personnes auxquelles nous avons dénié la qualité d'auteur. Nous admettons : le metteur en scène en général, l'auteur initial réservant les autres droits qu'il possède sur son œuvre, le scénariste, le découpeur, le dialoguiste et le compositeur original.

Le cas du compositeur d'une œuvre préexistante à laquelle on a emprunté des passages (airs, motifs, etc...) est sensiblement différent de celui de l'auteur de la donnée littéraire initiale : romancier, dramaturge, conteur, etc... Le principe de l'indivisibilité appliqué à la donnée initiale n'est pas de nature à s'opposer aux autres modes d'exploitation que l'auteur peut posséder sur son œuvre. On peut même aller plus loin et admettant que l'œuvre ait spécialement été écrite en vue du film, accorder à l'auteur du scénario le droit de l'utiliser pour un but autre que le cinématographe, sans pour cela porter atteinte gravement au principe de l'indivisibilité. Pour la musique il n'en est pas de même, sa nature s'oppose, en général, à une utilisation qui ne consiste pas essentiellement dans la reproduction même de la partition spécialement enregistrée sur le film, qu'elle soit originale ou non. Le compositeur d'une œuvre non spécialement écrite pour le film conserve, sauf s'il les a cédés, tous ses droits sur les autres modes d'utilisation possibles : disques, émissions radiophoniques, exécution publique.

Il y a collaboration. On retrouvera le plus souvent « l'opération complète, concomitante et conjointe entre divers co-auteurs » à laquelle faisait allusion M. Joubert dans son rapport, fait en 1926, au Congrès tenu à Varsovie par l'A.L.A.I. Echange d'idées, inspiration commune tels sont

Les deux critères qui conduisent à reconnaître l'indivisibilité de l'œuvre.

Les différents éléments du film présentent donc un caractère d'indivisibilité. Bien que certains tendent à n'envisager cette unité que sous l'égide du producteur nous pensons tout au contraire qu'il faut envisager cette question du point de vue des créateurs intellectuels de l'œuvre. Ce n'est pas, en effet, parce que le producteur se trouve réunir sur sa personne un certain nombre de droits divers qu'il a acquis qu'il va en être par cela le seul titulaire. D'ailleurs, loin de lui causer préjudice, cette indivisibilité qui est de la nature même de l'œuvre va, dans certains cas, présenter pour lui des avantages indiscutables. Il faut empêcher, par exemple, que soient dissociés les éléments de l'œuvre commune; on peut imaginer une simple projection de la partie visuelle ou bien, au contraire, l'exécution de la seule partie musicale dans sa totalité ou par extraits.

S'il fallait encore un dernier argument nous dirions qu'il est inexact de considérer, au moins dans la majorité des cas, la musique enregistrée sur un film comme un simple accompagnement. Comme le font remarquer les rédacteurs des propositions de révisions de la Convention de Berne (p. 54) « une partition écrite spécialement pour telle œuvre pourra fort bien se combiner avec cette dernière en un tout juridiquement indivisible à la façon d'un opéra ». On retrouve la distinction que nous avons déjà faite à ce sujet. C'est également la théorie soutenue par l'A.L.A.I. Comme le fait remarquer M. Hepp dans son rapport présenté au Congrès de 1935, la jurisprudence consacre cette thèse. Un arrêt du Tribunal Fédéral Suisse du 12 décembre 1933 a refusé d'appliquer à la musique d'un film sonore la licence légale suisse qui s'étend à la reproduction et à l'exécution publique; le Tribunal invoque pour motif de sa décision l'indivisibilité substantielle dans ce genre de film de la musique et des images.

CHAPITRE III

LES DROITS DES AUTEURS DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

Ayant déterminé quels pouvaient être les auteurs de l'œuvre cinématographique, il convient de voir quels sont leurs droits.

Après avoir rappelé de quelle manière étaient protégées la photographie et la phonographie nous étudierons les dispositions relatives au film.

Les droits pécuniaires et les droits moraux feront successivement l'objet de notre examen.

Au point de vue patrimonial nous verrons que l'on peut décomposer le droit des auteurs en trois droits : droit de reproduction, droit de représentation, droit de traduction (doublage, etc...). Cette étude nous permettra d'examiner certaines questions spéciales concernant la musique des films et la protection de films d'un genre particulier tels le film documentaire et le film d'actualité.

Au point de vue des droits moraux nous évoquerons les divers problèmes nés de l'application au cinématographe de l'article 6 *bis* de la Convention de Berne.

Après avoir délimité les droits des auteurs et leurs conditions d'exercice, il conviendra d'étudier la question de la durée de la protection de l'œuvre cinématographique.

LES DROITS PÉCUNIAIRES**La Protection de la photographie et de la phonographie.**

Le film se présente comme la synthèse de deux éléments, l'un auditif, l'autre visuel. Aussi nous a-t-il paru intéressant de rappeler brièvement comment antérieurement étaient protégés les droits relatifs à l'image et au son. Les deux composantes sont : la photographie et la reproduction mécanique du son (phonographe).

LA PHOTOGRAPHIE.

On peut discerner trois phases dans la jurisprudence relative à la protection de l'œuvre photographique. De prime abord, les tribunaux estimèrent que la photographie, résultat d'actions purement mécaniques et chimiques, ne saurait présenter un caractère artistique; aussi n'accordait-on aucune protection à l'auteur de la photographie, quel que fut, d'ailleurs son mérite ou l'originalité du sujet. A partir de 1862, la jurisprudence évolue sensiblement. On reconnaît qu'à côté des simples reproductions, il en est d'autres dans lesquelles l'opérateur a manifesté « un certain goût », une certaine « activité créatrice »; les œuvres ainsi produites bénéficieront d'une protection et celles-là seules. Enfin, écartant ces discriminations arbitraires, les tribunaux admirent ensuite que toutes les œuvres photographiques devaient jouir de la protection accordée tant par la loi de 1793 que par les articles 425 et suivants du Code pénal.

a) *La photographie n'est pas protégée.*

De nombreux arrêts consacrent cette première manière de voir : l'œuvre photographique ne présente pas de caractère artistique, elle ne peut donner lieu à la manifestation d'aucune activité créatrice personnelle de l'opérateur.

Dans un jugement rendu le 7 mars 1851, les juges du Tribunal de Commerce de la Seine déclarent :

« L'œuvre du photographe ne saurait être assimilée à

l'art du peintre qui crée avec les ressources de son imagination. »

Une décision du Tribunal correctionnel de la Seine (6^e Chambre) en date du 9 janvier 1862 (S. 63.1.41) n'est pas moins formelle :

« En vendant son secret à l'Etat, Daguerre a livré son invention ainsi que tous ses résultats au domaine public. »

Nous citerons également le jugement du Tribunal de Commerce de la Seine du 29 janvier 1862 qui différencie nettement l'œuvre photographique de l'œuvre intellectuelle :

« La photographie est une opération purement manuelle... qui n'invente ni ne crée et ses ouvrages ne peuvent être assimilés à une œuvre de l'intelligence. » (D.P. 1862, 3.8.)

b) *La photographie protégée selon sa valeur artistique.*

En infirmant le jugement du Tribunal correctionnel de la Seine, du 9 janvier 1862, la Cour de Paris a fait apparaître l'idée du critère artistique. Les juges du Tribunal d'appel précisent, en effet :

« ... ces dessins quoique obtenus à l'aide de la chambre noire peuvent, dans une certaine mesure et dans un certain degré, être le produit de la pensée, de l'esprit et de l'intelligence de l'opérateur. »

Au reste, la Cour de cassation, le 28 novembre 1862, confirme cette thèse, laissant aux juges toute liberté d'apprécier, dans chaque cas, la valeur artistique de l'œuvre et partant, la protection à accorder à l'opérateur.

Transformés en jurys d'art, les tribunaux accordent ou refusent la protection demandée. Deux arrêts de la Cour de Bordeaux (29 février 1864) et de Paris (29 novembre 1869), par exemple, reconnaissent à des photographies un certain caractère artistique, alors que, dans d'autres cas, ce caractère leur est dénié.

c) *La photographie est protégée
quelle que soit sa valeur artistique.*

A partir de 1900, une tendance générale est traduite par

la jurisprudence : les juges se montrent de plus en plus larges dans la reconnaissance du caractère artistique des œuvres photographiques.

Une décision de la Cour de Bordeaux du 2 avril 1908 est, à cet égard symptomatique; il s'agissait, en l'espèce, de photographies quelconques, pourtant on peut lire ceci dans le jugement :

« Leur mérite et l'heureux effet produit, tiennent bien plus à la conception artistique personnelle de l'opérateur, au choix judicieux du point de vue, de l'heure, de l'effet de la lumière, du mouvement plus ou moins intense de la rue, qu'aux procédés mécaniques employés pour les obtenir. »

La jurisprudence approuvée par la doctrine (Pataille, Rendu, Pouillet, Bredif, Rambaud, etc...) semble maintenant fixée. Il n'y a pas lieu de rechercher si l'œuvre photographique présente ou non un caractère artistique propre, elle doit être protégée dans tous les cas.

Pourtant quelques décisions font tache dans cet ensemble. La protection a notamment été refusée par les tribunaux de Nancy, le 14 mars 1903 (S. 1903. 2-216), d'Amiens, le 6 mars 1901 (G. T. 13 novembre 1901) et la Cour d'Angers le 23 novembre 1896 (*Ann.* 1897, p. 129).

Par contre dans des cas de plus en plus nombreux la protection est accordée. Citons par exemple une décision de la Chambre criminelle du 15 janvier 1864 (D.P. 65-5-318), un jugement du Tribunal civil de la Seine du 20 janvier 1899 (D.P. 1902-2-73), un arrêt de la Cour de Paris du 23 avril 1910 (*Annales*, 1910, 1-268).

Rappelons que dans le texte de la Convention de Berne révisée à Berlin on a introduit l'article 3 relatif à la photographie :

« La présente convention s'applique aux œuvres photographiques et aux œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie... »

Les Pays de l'Union sont tenus d'en assurer la protection. »

Aujourd'hui, la jurisprudence paraît définitivement fixée malgré quelques décisions, fort discutables, relatives notam-

ment à des photographies dites « instantanés ». Signalons, par exemple, à titre documentaire un jugement du Tribunal correctionnel de la Seine du 16 mars 1932 (*Gaz. Trib.*, 16-3-1932). Ici, les juges tout en reconnaissant que dans certains cas la photographie est un produit de la pensée et de l'intelligence estiment qu'une photographie prise d'un avion nécessite des qualités sportives et une certaine expérience professionnelle de l'opérateur mais non pas un effort intellectuel ou un talent particulier. Aussi le délit de contrefaçon ne put-il être retenu. On ne peut que critiquer pareille décision qu'infirmait vraisemblablement un Tribunal d'appel.

Nous nous réservons, d'ailleurs d'étudier ces questions d'une manière plus approfondie à propos de la protection de l'œuvre cinématographique.

LA REPRODUCTION MÉCANIQUE ET LE PHONOGRAPHE.

C'est à la fin du XVIII^e siècle qu'apparaissent les premiers appareils de reproduction mécanique des sons. Les boîtes à musique et les orgues de barbarie sont suivis par des harmoniums mécaniques, des carillons puis des appareils usant de cartons perforés (pianista Léon Scott 1857). Charles Cros, en 1877, découvre le principe du phonographe auquel Edison apporte des perfectionnements sensibles. Depuis, la reproduction mécanique des sons a fait de grands progrès : le disque a remplacé le rouleau de cire d'autrefois. On a découvert des procédés d'enregistrement électrique (1923) puis de reproduction électrique. La cellule photo-électrique a permis, plus tard, d'enregistrer « photographiquement » le son.

C'est dans le traité de Commerce du 30 juin 1864 passé avec la Suisse que se trouvent les premières dispositions relatives à la musique mécanique. Ce Traité autorisait l'importation en France des instruments (boîtes à musique et autres) surtout fabriqués en Suisse. La loi du 16 mai 1866, abrogée seulement en 1917, précisa que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement les airs de musique du domaine privé ne constituaient pas.

le fait de contrefaçon prévu par la loi du 19 juillet 1793 et les articles 425 et suivants du Code pénal. Les progrès techniques de la reproduction mécanique devaient rendre dangereuse l'application de cette loi dont ils étendaient singulièrement le champ d'application. Pianos mécaniques, pianolas, phonographes étaient, en effet, apparus.

Pour lutter contre les abus auxquels donnait lieu la loi, les tribunaux distinguèrent les reproductions de musique seule qui étaient permises et les reproductions de musique accompagnée de paroles qui constituaient des éditions véritables (Cour de Paris, 1-2-1905).

La Convention de Berne par son article 13 rendit aux auteurs leur droit de reproduction.

Actuellement il n'existe qu'une seule exception à cette règle; cette exception ne saurait d'ailleurs porter préjudice aux droits de l'auteur. Il s'agit, en effet, des jouets dits « boîtes à musique » ou instruments analogues, jouant des airs incomplets au moyen d'un cylindre d'une longueur inférieure à 10 cm. et d'un diamètre inférieur à 5 cm.

LA PROTECTION DU FILM CINÉMATOGRAPHIQUE.

Film documentaire et film d'invention.

Originellement le film fut considéré comme un ensemble de photographies et protégé comme tel. On différencia ensuite le film d'invention du film documentaire, lors de la revision de la Convention de Berne faite en 1908 à Berlin.

Le texte de l'alinéa 2 de l'article 14 était ainsi rédigé :

« Sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original. »

Le film d'invention était protégé mais, par contre, le film d'actualité et le film documentaire ne bénéficiaient aucunement de ces dispositions. Le film documentaire est, en effet, une œuvre prise sur le vif et arrangée le moins possible; il

ne saurait, le plus souvent, être question de mise en scène spécialement étudiée.

Bien plus, un tel texte, pris à la lettre, n'accordait même pas au film d'actualité et au film documentaire la simple protection dont bénéficiaient les œuvres photographiques.

Ces lacunes furent comblées par l'adoption d'un nouveau texte le 2 juin 1928, à Rome. Le critère adopté est celui du caractère original donné à l'œuvre. A défaut de ce caractère le film jouit de la protection des œuvres photographiques.

Il s'agit d'une question d'espèce laissée à l'appréciation des tribunaux. Le film d'actualité sera protégé comme une œuvre photographique et le documentaire présentera, parfois l'originalité requise.

Le texte adopté par la conférence de Rome est le suivant :

« 1° Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction, l'*adaptation* et la *présentation* publique de leurs œuvres par la cinématographie.

2° Sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère original. *Si ce caractère fait défaut, la production cinématographique jouit de la protection des œuvres photographiques.*

3° Sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre *reproduite ou adaptée*, l'œuvre cinématographique est protégée comme une œuvre originale.

4° Les dispositions qui précèdent s'appliquent à la reproduction ou production obtenue par tout autre procédé analogue à la cinématographie. »

DROIT DE REPRODUCTION ET DROIT DE REPRÉSENTATION.

§ 1. *Législation.*

Le texte fait allusion à la reproduction et à la représentation publique; il importe donc avant d'aborder la question de fixer, aussi exactement que possible, les limites de ces deux droits.

Si nous considérons la législation interne française, nous rencontrons différents textes relatifs à ces deux droits.

La loi des 19-24 juillet 1793 modifiée et complétée par des dispositions législatives subséquentes (L. 11 mars 1902 et 19 mai 1925 notamment) traite plus particulièrement de la reproduction. Le terme « édition » fut longtemps considéré dans un sens étroit; en usant de ce vocable on songeait surtout à la publication des ouvrages de librairie. La reproduction évoquait l'idée des procédés alors en usage : gravure, moulage, etc. Nous verrons plus loin qu'il faut considérer le terme « édition » dans son sens étymologique (*edere*). La jurisprudence et le législateur ont été amenés d'ailleurs à considérer l'édition dans un sens plus large. La reproduction peut, en effet, emprunter des formes différentes suivant les moyens employés : imprimerie, gravure sur disque, reproduction sur pellicule.

En ce qui concerne la représentation et l'exécution publique nous possédons différents textes : le décret-loi des 13-19 janvier 1791 et la loi des 19 juillet-6 août 1791. Dans ce cas encore on a été amené à étendre le domaine d'application des textes, au fur et à mesure que surgissaient de nouveaux modes de communication de l'œuvre au public : disque, film, émission radiophonique.

Voyons maintenant l'application de ces principes à l'œuvre cinématographique. Il faut considérer deux phases de la vie du film : sa confection, inscription sur la pellicule des images et des sons, et sa communication au public dans une salle de projection.

§ 2. LA JURISPRUDENCE.

a) *La confection du film.*

La confection même du film constitue une véritable « édition ». Nous trouvons de nombreuses décisions de jurisprudence en ce sens : « Les œuvres cinématographiques sont protégées par les règles sur la propriété artistique. Elles appartiennent à l'opérateur qui les a ordonnées et compo-

sées et les films constituent de véritables éditions. » (Tribunal civil de la Seine, 10 février 1905, D. P. 1905-2-389.)

Dans le même sens citons un jugement du même Tribunal du 17 mars 1905 (D. P., *id.*) et un autre du 5 novembre 1910 (*Le Droit*, 10-11 janvier 1911). A propos du film « Michel Strogoff » le Tribunal civil de la Seine eut encore l'occasion d'affirmer sa thèse. On retrouve l'affirmation de ces principes dans deux décisions, émanant toujours du Tribunal civil de la Seine du 22 avril 1917 (*Ann.*, 12-2-26) et du 29 juillet 1912 (*Ann.*, 12-2-111).

Plus récemment, dans l'affaire du film « Les trois masques », Lara c. Hugon, le Tribunal de la Seine s'exprime ainsi (7 juillet 1931) :

« La représentation se caractérise par le renouvellement constant du jeu des acteurs, tandis que l'enregistrement d'un film fixe ce jeu en une seule fois d'une façon définitive pour toutes les manifestations scéniques ultérieures; qu'il présente ainsi les mêmes caractères et produit exactement les mêmes effets que l'édition d'une œuvre quelconque, à laquelle il y a lieu dès lors de l'assimiler pour tous ses effets juridiques. » (D. A., 1931, p. 101; G. P., 8 juillet 1931.) A propos du disque la Cour de cassation a admis cette théorie (10 novembre 1930, héritiers de Halévy, Meilhac, Barbier, Carré, Philippe Gille c. Heugel, Choudens, Rouart, Lerolle et C^{ie} cessionnaires des droits d'édition).

Toutefois, une remarque s'impose qui explique certaines décisions parfois ambiguës des tribunaux. Dans les cas récemment envisagés il s'agissait, le plus souvent, de savoir en en déterminant la nature, quel devait être le titulaire des droits sur le film. Aussi allons-nous voir que, dans la crainte légitime de faire perdre à l'auteur ses droits sur le film « tiré » d'une œuvre dramatique lui appartenant, les tribunaux ont volontairement exagéré les différences existant entre l'œuvre dramatique et le film.

Un fait demeure certain : la confection d'un film est une édition. C'est semble-t-il avec raison que certains auteurs emploient les mots expressifs d'« édition sonore » par oppo-

sition avec l' « édition papier ». Voyons maintenant le cas de la projection du film dans une salle de cinématographe.

b) *La projection du film.*

Ce second acte de la vie du film est particulièrement digne d'intérêt. Nous avons vu précédemment (Trib. civ. Seine, 7-7-31) comment le Tribunal indiquait les différences existant entre la représentation d'une œuvre théâtrale et l'enregistrement d'un film; il s'agit maintenant de déterminer dans quelle mesure la projection d'un film peut être assimilée à une représentation.

La Cour d'appel de Pau, le 18 novembre 1904 a refusé d'assimiler la projection à une représentation. Par contre, le 7 juillet 1908 il en est décidé différemment par le Tribunal civil de la Seine. Plus tard un arrêt de la Cour de Paris (Calmann-Lévy c. héritiers Dumas père) affirme avec raison qu'il s'agit d'une représentation théâtrale.

Actuellement la jurisprudence paraît être fixée en ce sens. On trouve des décisions qui, de prime abord, paraissent contredire cette manière de voir; mais cette opposition est plus apparente que réelle. Un cas concret suffira à le démontrer.

Il s'agit d'un jugement rendu par la 3^e Chambre du Tribunal civil de la Seine le 9 mars 1932 (*Droit d'Auteur*, 1932, p. 68). Le directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin avait reçu la concession de la représentation en langue française, pour tous pays sauf Paris, sur les deux œuvres d'Edmond Rostand « l'Aiglon » et « Cyrano de Bergerac »; ces droits lui avaient été concédés pour une période de douze années à partir du 28 avril 1928. Les héritiers de Rostand s'étaient réservé les droits conservant l'adaptation de ces œuvres au cinématographe muet. Puis ils cédèrent à une Société productrice de films le droit de réaliser un film parlant et sonore d'après l' « Aiglon ». Le directeur du théâtre demanda la séquestration du film et la réparation du préjudice causé. Les héritiers de l'auteur introduisirent une action récursoire. Le directeur du théâtre fut débouté de son action. On

lit ceci dans le jugement : « ...; on ne peut assimiler la production d'un film parlant à une représentation théâtrale...

« Attendu que dans le film parlant, contrairement à ce qui se passe dans le théâtre, les acteurs ne s'adressent pas directement au public, mais parlent devant un microphone qui ayant enregistré leur voix, la transmet ensuite, et souvent après un long intervalle de temps, à de nombreux auditeurs et dans les mêmes conditions invariables d'intonation et d'exécution. »

Remarquons que dans le cas envisagé, il s'agissait de contrats de « tournées » théâtrales et on ne peut pas assimiler ce mode de représentation à la projection d'un film. Au surplus la convention avait été conclue à un moment où pratiquement on ne pouvait songer à l'usage du film sonore et parlant. Or, on ne pouvait donc songer à étendre la convention.

Sans doute y a-t-il quelques différences entre la projection d'un film et la représentation d'une œuvre théâtrale; mais la projection n'en demeure pas moins une représentation. Nous verrons comment au point de vue musical, par exemple, on a eu maintes fois dans les différents pays à faire application de ce principe. C'est ainsi qu'il convient de discerner quant aux prérogatives de l'auteur, deux droits distincts : un droit de reproduction lors de l'enregistrement (sur pellicule ou sur disque) de son œuvre et un droit d'exécution publique lors de la représentation de cette œuvre enregistrée.

§ 3. LES THÈSES EN PRÉSENCE.

Ceci posé, le film, comme d'ailleurs aussi le disque, présente cette particularité de réunir matériellement l'exercice des deux droits : reproduction et exécution; entendons que pour pouvoir procéder à l'exécution il est nécessaire de posséder le film reproduisant l'œuvre. Cette interpendance qui frappe, de prime abord, ne saurait être développée à l'excès en ses conséquences. Réunis originellement sur la tête de l'auteur, les différents droits peuvent fort bien ensuite avoir

des titulaires différents. Une tendance actuelle voudrait entendre d'une manière très large la cession des droits faites par l'auteur en vue de la réalisation d'un film. D'autres voudraient, au contraire, que fussent plus nettement différenciés les différents droits de l'auteur et que fut exigée une cession expresse pour chacun d'eux.

Nous examinerons successivement les deux thèses : celle des Producteurs et celle des Auteurs...

La Fédération Internationale des Producteurs de film, réunie à Paris les 26-27 février 1935 acceptant les textes de la Convention de Berne avec les modifications qui furent proposées au Congrès de Montreux, en excepte le premier alinéa de l'article 14 et propose la rédaction suivante :

« Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser l'adaptation cinématographique de ces œuvres, ce qui implique la mise en circulation, la représentation publique et l'exécution publique des œuvres ainsi adaptées. » Cette proposition fut reprise lors du Congrès International du film tenu à Berlin en avril 1935.

L'Association Littéraire et Artistique Internationale, au contraire, considère comme essentiel de maintenir dans l'étude de la protection cinématographique, la distinction fondamentale entre le droit de reproduction et le droit d'exécution publique.

L'Administration belge et le Bureau de l'Union, dans leurs propositions voudraient que l'article 14 alinéa premier fut remplacé par le texte suivant :

« Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser : 1° l'adaptation cinématographique de ces œuvres; 2° la mise en circulation des œuvres ainsi adaptées; 3° la représentation publique et l'exécution publique des œuvres ainsi adaptées. »

S'il s'agit du film lui-même nous retrouvons la même distinction à l'alinéa 2, ainsi libellé :

« Les auteurs d'œuvres cinématographiques ont le droit exclusif de reproduire, mettre en circulation, représenter et exécuter publiquement lesdites œuvres. »

Voyons quelles sont les conséquences de l'une et l'autre manière de voir. Tout d'abord il faut se rappeler le caractère très souvent international de l'exploitation du film et la multiplicité des droits que la diversité des auteurs peut faire naître. Bien souvent l'œuvre n'a pas été créée de toutes pièces pour le film : roman adapté, composition musicale empruntée à une œuvre préexistante, etc. L'auteur peut donc avoir déjà cédé antérieurement certains droits sur son œuvre. On imagine aisément qu'il ait concédé à une société de perception ses droits d'exécution s'il s'agit d'une composition musicale ou de récitation pour une œuvre littéraire. Cette cession peut affecter les modalités les plus diverses : porter sur certaines œuvres seulement ou être générale, être limitée territorialement à certains pays ou au contraire. Ces limitations territoriales s'entendent aussi bien de l'exécution que de l'adaptation cinématographique; il faudrait donc considérer, outre les droits de reproduction et d'exécution, le droit de mise en circulation, de diffusion de l'œuvre. Une comparaison avec les ouvrages imprimés et les disques va permettre d'en saisir la portée. Le droit de reproduction n'acquiert de l'intérêt pour son titulaire qu'à condition de pouvoir diffuser les œuvres reproduites. L'auteur d'une œuvre musicale enregistrée sur disque peut parfaitement se réserver la vente exclusive de ses disques dans tel pays déterminé; le B. I. E. M. (Bureau International de l'édition Musico-mécanique) ne perçoit, auprès des fabricants de disques, les redevances que pour la vente dans les pays où il est titulaire du droit de reproduction. La licence obligatoire en est un autre exemple; dans un pays où fonctionne ce régime les fabricants de disques en profitent mais par contre ne peuvent pas exporter ces disques dans les pays où l'auteur bénéficie d'une protection plus grande. Les rédacteurs de l'Administration belge et du Bureau de l'Union citent aussi ce cas (p. 48) : « Il peut arriver qu'un auteur passe avec un éditeur un contrat pour une durée de X... Passé le délai fixé, les exemplaires même licitement confectonnés de l'œuvre ne pourront plus être vendus sans autorisation, l'auteur ayant retrouvé la plénitude de ses prérogatives. »

Quant à la question de l'exécution publique ⁽¹⁾ rappelons que les dernières propositions du Bureau de l'Union précisent (art. 13) que l'autorisation d'enregistrer une œuvre sur un instrument mécanique n'implique pas l'autorisation d'utiliser publiquement l'enregistrement ainsi obtenu. On pourrait faire remarquer que la solution justifiée pour le disque doit *a fortiori* s'appliquer au film; tous les disques ne servent pas, en effet, à des exécutions publiques alors, qu'en attendant que les progrès de la télévision aient modifié les choses, tous les films servent à des exécutions publiques. D'ailleurs il ne semble pas que le principe lui-même de l'existence de trois droits — reproduction, mise en circulation et exécution — soit discuté, les termes mêmes de la proposition des producteurs de films en sont une preuve. Ce qui, à notre avis, doit être évité c'est que toute cession implique la cession des trois droits. Nous allons même plus loin, nous refusant d'admettre qu'à défaut de dispositions contraires on interprète la cession comme générale. Ceci n'implique nullement que le producteur auquel on aura cédé le droit de reproduction ne puisse être titulaire du droit de mise en circulation voire du droit d'exécution. Seulement il faudra, dans tous les cas, qu'intervienne un contrat lui conférant ces différents droits ⁽²⁾.

S'il en était autrement on arriverait à des conséquences pour le moins bizarres. Qu'on imagine un compositeur ayant cédé à une société ses droits d'exécution, il ne pourrait plus autoriser une firme cinématographique à reproduire son œuvre, les différents droits allant de pair. Sans doute, à ceci les producteurs répondent ainsi, comme ils l'ont fait au

(1) Voir les développements réservés à la musique du film.

(2) Rappelons qu'il existe dans les divers pays des groupements se chargeant de la perception et du contrôle des différents droits : représentation, exécution, reproduction mécanique. En France, ces organismes sont les suivants : Société des auteurs et compositeurs dramatiques, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) et Société des droits de reproduction mécanique (S. D. R. M.), fondée en 1935 en remplacement de l'E. D. I. F. O. et affiliée au B. I. E. M. (Bureau international de l'édition mécanique). La Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs groupe un certain nombre de sociétés des divers pays, réunies en quatre fédérations.

Congrès de la Fédération Internationale des producteurs de films.

« Considérant que le caractère d'œuvre indépendante et originale reconnu à l'œuvre cinématographique exclut une nécessité d'obtenir l'autorisation de la Société des Auteurs à laquelle appartient le compositeur qui a autorisé l'adaptation cinématographique de son œuvre, les accords étant nécessairement intervenus entre les producteurs et les auteurs de l'œuvre originale. »

Et de conclure ensuite que :

« Les droits d'exécution publique perçus encore dans certains pays par les Sociétés d'Auteurs dans les salles cinématographiques à l'occasion de la présentation des films constituent une charge injustifiée qui vient gréver l'industrie cinématographique. »

Seule la distinction des trois droits peut permettre aux auteurs d'exercer pleinement les droits qu'ils possèdent sur leur œuvre. Seule elle permet de concilier les différentes cessions déjà faites ou qui pourront l'être pour d'autres modes d'utilisation que le film. Autrement on en arriverait par un seul acte dont il est parfois difficile de saisir toute la portée à dépouiller l'auteur de tous ses droits. Enfin, il est bon de garantir à l'auteur cette espèce de droit de contrôle à une heure où les différents pays ne lui accordent pas une égale protection sur les divers modes d'utilisation de son œuvre. On risque fort autrement d'étendre aux autres pays les dispositions en vigueur dans certains d'entre eux où la protection de l'auteur est encore imparfaite.

En ce qui concerne le droit de mise en circulation, le fait de l'inscrire dans la Convention de Berne assure à l'auteur une protection plus complète que celle accordée contractuellement par les conventions passées avec le producteur.

Il faut remarquer que la distinction des droits ne doit pas cependant entraver l'exploitation économique du film. Des dispositions législatives permettraient de concilier parfaitement les intérêts des auteurs et ceux des producteurs. Le projet de loi espagnol contient notamment les dispositions suivantes :

« ART. 34. — Sauf dans un cas grave, tel l'absence de paiement, l'auteur ne pourra refuser son autorisation, après avoir lancé le film pour le projeter dans toutes les villes et établissements, faculté que l'on considère comme transmise à la firme productrice, sauf si l'auteur, dans son contrat de reproduction, s'était réservé expressément ce droit.

L'auteur de l'argument a la faculté de le publier et de l'adapter à une œuvre littéraire ou artistique d'un autre genre, sauf accord contraire.

Le compositeur a la faculté de publier et de faire exécuter sa musique indépendamment du film. »

Aussi approuvons-nous le point de vue défendu par la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs, par l'Administration belge et le Bureau de l'Union.

Il nous faut encore faire état de certaines difficultés pouvant naître de l'application combinée des alinéas 1^{er} et 2 de l'article 14 non seulement envisagés dans le texte modificatif proposé mais aussi dans leur texte actuel.

N'y a-t-il pas, au moins en apparence, antinomie entre les droits accordés à l'auteur de l'œuvre originale et ceux de l'adaptateur de cette œuvre au cinématographe ?

L'auteur de l'œuvre originale, littéraire, scientifique ou artistique, a non seulement le droit d'adaptation de son œuvre au cinématographe mais aussi celui de la présentation publique de l'adaptation. Si l'adaptation n'a pas été faite par l'auteur de l'œuvre originale nous allons rencontrer deux espèces de droits. L'auteur de l'œuvre cinématographique a le droit de la présenter en public; l'auteur de l'œuvre originale a également le droit de la présenter en public ainsi que les autres droits résultant des divers modes d'exploitation du film. Cette opposition est apparente, il nous suffira de rappeler quelques dispositions de la Convention de Berne, relatives aux œuvres de seconde main.

L'article 2 alinéa 2 dispose :

« Sont protégés comme des ouvrages originaux, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres

reproductions transformées d'une œuvre littéraire ou artistique, ainsi que les recueils des différentes œuvres. »

L'article 2 alinéa 2 consacre le droit de l'auteur dramatique sur la représentation des traductions de son œuvre :

« Les auteurs d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales sont, pendant la durée de leur droit sur l'œuvre originale, protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages. »

Or l'œuvre cinématographique, dans le cas considéré, est une œuvre de seconde main, une œuvre adaptée. Cette œuvre doit être considérée quant aux droits qu'elle fait naître au profit de son auteur comme une œuvre originale. Mais ceci, sans préjudice des droits que peut posséder l'auteur de l'œuvre première sur tel ou tel mode d'exploitation de celle-ci. L'auteur va autoriser le remaniement ou l'adaptation; il devra ensuite autoriser les utilisations de l'œuvre ainsi produite. Certains pourtant ont critiqué cette réglementation estimant que l'un des droits annihile l'autre. Cette objection nous paraît inexacte. Quoique subordonné à l'autorisation de l'auteur initial, le droit conféré à l'adaptateur est un droit d'auteur complet (la jurisprudence a eu l'occasion de le préciser dans le cas d'un roman successivement adapté à la scène et à l'écran par des personnes différentes. Raisonner autrement c'est émettre une opinion difficile à concilier avec la règle générale (art. 2, alinéa 2) conférant un droit aux auteurs d'œuvres de seconde main.

Aussi pensons-nous qu'il est nécessaire de poser d'une manière précise la distinction entre le droit de reproduction et le droit d'exécution et, en outre, le droit de mise en circulation de l'œuvre permettant de limiter territorialement les effets de la cession. Toute cession doit s'entendre restrictivement. La distinction entre les trois droits permet de sanctionner toute atteinte portée à l'un d'eux d'après les dispositions relatives au droit d'auteur.

Le droit de traduction.

Le droit de traduction peut, en matière cinématographique, être envisagé de différentes manières.

On peut tout d'abord concevoir que la même firme tourne plusieurs versions du film en des idiomes différents. Dans ce cas, pour éviter des frais supplémentaires, chaque scène sera prise plusieurs fois dans le même décor les artistes s'exprimant dans des langues différentes. Un traducteur, d'accord avec les créateurs de l'œuvre, aura transposé en un idiome étranger les paroles du dialogue primitif.

Le second cas rencontré est celui d'un film existant dont on réaliserait ensuite une version en une autre langue. Ce cas est pratiquement très rare. On produirait, en effet, dans des circonstances onéreuses une œuvre dont l'exploitation commerciale se trouve limitée singulièrement.

La plupart du temps, s'il n'a pas été réalisé plusieurs versions, on préfère user d'un stratagème : le doublage. Ou bien on superpose, sous forme de titres, la version étrangère sur la bande originale.

Le rôle du ou des traducteurs consistera en cas de doublage à écrire un dialogue exprimant les mêmes idées que le texte original et s'adaptant aux mouvements expressifs de la langue étrangère.

Le droit d'autoriser la traduction appartient originairement à l'auteur du scénario ou du dialogue. La traduction une fois autorisée il est intéressant de considérer le nouveau droit acquis par le traducteur sur son travail. On s'est plaint souvent de l'imperfection de ces traductions cinématographiques. On début on confiait parfois ce travail difficile et ingrat à des personnes assez peu qualifiées et mal rémunérées. Reconnaissons que bien des progrès ont été accomplis depuis. La traduction d'une œuvre cinématographique se trouve protégée comme ouvrage original, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, conformément aux dispositions du paragraphe 2 de l'article 2 de la Convention de Berne.

Il est intéressant de signaler à ce sujet un vœu présenté

au X^e Congrès de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs par le D^r José Forns, président de la Société des Auteurs cinématographiques d'Espagne. Préconisant, outre le droit de reproduction versé par le producteur, une heureuse répartition du droit d'exécution payé par les établissements présentant publiquement le film, le D^r Forns propose qu'un pourcentage soit accordé au traducteur sur ce dernier droit. A titre documentaire voici les chiffres servant de base à la Société espagnole : 50 % à la partie musicale; 50 % à la partie littéraire (sujet, scénario, dialogue et lyrics). Dans le cas de traduction, sur les 50 % attribués à la partie littéraire il est réservé 40 % (c'est-à-dire 20 % du total) s'il s'agit de films étrangers dont le texte espagnol est écrit dans les titres, et 50 % de cette partie (soit 25 % du total) quand il s'agit du vrai dialogue parlé au moyen d'un doublage.

Il y a là, abstraction faite des questions relatives au pourcentage, un principe qui mérite d'être pris en considération.

Le cas de la musique du film.

L'apparition du film sonore a fait naître un certain nombre de problèmes relatifs à la musique d'accompagnement; celle-ci, autrefois choisie et exécutée par un orchestre dans la salle de projection, s'est trouvée fixée sur la pellicule et incorporée aux images.

La musique se présente comme une combinaison mélodique et rythmique des notes. Trois éléments sont à envisager : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Il faut au moins la réunion de deux de ces éléments pour donner à l'œuvre une personnalité artistique; on peut définir ces trois éléments :

La mélodie caractérise l'émission d'une suite de sons.

L'harmonie résulte de l'émission simultanée de différents sons.

Le rythme naît de la durée relative des divers sons.

La Convention de Berne contient un certain nombre de dispositions concernant les œuvres musicales; il importe de

déterminer quelles sont celles qui doivent s'appliquer à la musique du film et de signaler les modifications qu'il serait souhaitable d'apporter aux divers textes.

Le compositeur peut envisager trois modes essentiels d'exploitation de l'œuvre : la *publication* (édition-papier), la *reproduction* (édition-sonore sur disque, film, etc.) et l'*exécution publique* soit par des exécutants soit au moyen d'un instrument servant à reproduire mécaniquement l'œuvre. Au point de vue du film on peut distinguer le droit de reproduction et le droit d'exécution.

Le droit de reproduction.

Qu'il s'agisse d'une œuvre préexistante non tombée dans le domaine public ou d'une composition musicale spécialement écrite pour le film, il sera nécessaire d'obtenir l'autorisation de l'auteur pour adapter cette œuvre au film. En effet, outre les dispositions de l'article 14 de la Convention de Berne concernant notamment l'adaptation à la cinématographie d'œuvres artistiques, l'article 13 précise :

« Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser : 1° l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement; 2° l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces instruments. »

Notons que dans la majorité des cas le compositeur sera représenté par un organisme auquel il se sera affilié. Ces organismes rendent de grands services; ils évitent aux personnes désireuses d'utiliser telle ou telle œuvre de faire souvent de longues recherches pour découvrir les ayants-droit d'un compositeur; ils permettent de protéger les auteurs contre l'usage abusif de leurs œuvres grâce à un système approprié de contrôle et de perception des droits.

En théorie le compositeur accordera le droit de reproduction moyennant une certaine somme. Pratiquement il faut distinguer le cas de la composition écrite pour le film et celui de l'œuvre préexistante adaptée à l'écran.

S'il s'agit d'une composition originale le producteur procédera souvent ainsi. Il va charger le compositeur d'écrire

la musique en collaboration avec les auteurs du film ou simplement de « badigeonner » de musique certaines parties de la bande déjà réalisée; en outre il confiera au compositeur la réalisation musicale. Le compositeur, chef de l'orchestre par exemple, sera donc à la fois auteur et réalisateur; il touchera une somme globale représentant non seulement l'acquisition du droit de reproduction mais aussi la rémunération du concours apporté à la réalisation du film.

Dans le cas d'une œuvre préexistante adaptée à l'écran le compositeur, désireux de toucher des droits d'exécution, accordera souvent gracieusement l'autorisation de reproduire son œuvre. Bien des compositeurs et des éditeurs de musique sont intervenus auprès des organismes les représentant pour que ceux-ci ne perçoivent pas de droits. Notons d'ailleurs que ces organismes (Edifo par exemple) n'ont pas à intervenir s'il s'agit d'une partition originale; dans ce cas, en effet, le producteur devient l'éditeur et non le reproducteur de la musique. Cette course des compositeurs s'explique par l'importance des droits pécuniaires d'exécution que va leur assurer la projection du film.

Le droit d'exécution.

Avant l'apparition du film sonore, la projection des films dans les salles de spectacle était le plus souvent accompagnée de l'exécution d'une composition musicale par un orchestre. Des droits étaient perçus par l'intermédiaire de la S. A. C. E. M. (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique). Les statuts de la Société permettaient de répartir les droits perçus entre les différents compositeurs au prorata de la durée de l'exécution des œuvres jouées. Dans les autres pays existent des organismes analogues.

Le film sonore fit peu à peu disparaître les orchestres. Il fallut s'adapter à la situation nouvelle. Des accords existaient entre les compositeurs et les Sociétés chargées de percevoir les droits d'exécution; les contrats existaient entre ces mêmes Sociétés et les directeurs de salles leur permettant de puiser dans le répertoire social les œuvres

musicales qu'ils voulaient faire exécuter dans leurs établissements. Remarquant que la partition musicale du film avait remplacé la musique jouée par l'orchestre, les contrats précédemment intervenus pouvaient continuer à recevoir application. Il nous suffira de fixer les grandes lignes du système existant. On établit une fiche concernant la partie musicale de chaque film; on note la liste des œuvres reproduites, les noms des auteurs, la durée (nombre de mesures) de chacun des morceaux. Le quantum des droits perçus est généralement fixé d'après la recette brute déduction faite des taxes. Le système du pourcentage se combine avec celui du forfait, en ce sens qu'il est toujours prévu un minimum de perception. Ces droits d'exécution parfois appelés « petits droits » s'appliquent à toute la musique donnée durant la séance de projection : musique des grands films, musique des films d'actualités, poste synchronisé ou non, disques, etc.

En outre, la S. A. C. E. M., à la suite d'un accord passé avec la Dramatique, a qualité pour percevoir les droits dus pour l'exécution de fragments d'ouvrages dramatiques, de sketches et de scènes de courte durée. Ces dispositions vont s'appliquer dans tous les cas où le film reproduira ces œuvres. Le cas des sketches va retenir notre attention.

Les sketches.

Le sketch est une saynète comique, dramatique ou sentimentale de courte durée jouée par un nombre restreint de personnages (deux ou trois en général). Il peut arriver que l'auteur initial d'un film soit parfois habile à toucher des « petits droits ». Il peut s'agir d'un écrivain cédant ses droits d'adaptation cinématographique d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Le film peut reproduire des « fragments de l'ouvrage dramatique », il peut user d'un sketch, tiré de l'œuvre initiale par l'auteur ou un tiers, déjà édité et représenté; autant de cas dans lesquels la Société de perception des droits d'exécution pourra avoir à intervenir.

Comme on pouvait déclarer des sketches à la S. A. C. E. M. certains imaginèrent la combinaison suivante, évidem-

ment abusive. L'individu allait trouver un auteur dont il savait qu'une œuvre initiale, roman ou pièce de théâtre, allait servir de thème à un film. Notre homme s'étonnait que l'auteur crut n'avoir pas à toucher de droits d'exécution sur les « dialogues » du film. Il se faisait céder par le romancier ou le dramaturge surpris et intéressé un droit d'édition et d'arrangement. Il s'agissait simplement de tirer du film des sketches et de se faire attribuer lors de l'exécution de ceux-ci la part du lion. La chose en soi pouvait paraître normale; mais, en réalité les prétendus sketches ne faisaient que reproduire textuellement telle ou telle scène du film : il n'y avait aucune collaboration et partant aucun titre du prétendu « arrangeur » à toucher des droits. D'ailleurs l'édition était, elle aussi, purement fictive : on polycopiait les quelques exemplaires à produire lors de la déclaration. L'auteur ne touchait que le tiers, voire le quart ou le sixième des droits perçus ! Il est bon d'ajouter que les sociétés intéressées se sont légitimement émues de ces agissements et que leur intervention a permis d'y mettre fin.

On voit ainsi comment dans certains cas le compositeur de musique peut n'être pas seul à toucher des droits d'exécution. D'aucuns ont d'ailleurs proposé d'accorder des droits identiques aux auteurs de la partie littéraire du film.

A propos de l'exécution publique payante.

Il convient d'appliquer à la musique du film un certain nombre de principes dégagés par la jurisprudence à propos d'exécution de compositions musicales par divers moyens et en différentes circonstances. On doit, en effet, envisager le cas où seule la partie musicale du film serait exécutée. L'autorisation de l'auteur est nécessaire et le paiement des droits exigible dès que l'exécution, quelle que soit sa durée, présente un caractère public soit quant au lieu où elle est donnée soit quant aux personnes appelées à en jouir (Chambéry, 1^{er} avril 1901, *D. P.*, 1902-2-253). Le but de l'audition (bienfaisance, cérémonie religieuse, etc.) et son caractère gratuit ou payant ne doivent pas être pris en con-

sidération. Certaines législations d'ailleurs contiennent des dispositions précises; l'article 10 de la loi italienne de 1925 en est un exemple :

« La représentation, l'exécution et la récitation sont considérées comme publiques, même si elles sont gratuites, quand elles sont données en dehors du cercle ordinaire d'une famille, d'un pensionnat, d'une école.

« Est considérée comme exécution publique dans tous les cas la diffusion radiophonique. »

En outre, la jurisprudence nous donne de multiples exemples, en faveur de la reconnaissance du droit d'exécution au profit de l'auteur. Citons le cas de la musique liturgique (S. A. C. E. M. c. Evêque de Nantes, *Inter-Auteurs*, 1930, n° 2, p. 13. Arrêt du Procureur de Nocera Inferiore du 31 mai 1928 condamnant un maître de chapelle qui avait fait exécuter sans autorisation ni paiement une messe de Gounod); celui de la musique exécutée pour faire apprécier les qualités d'un appareil de réception de T. S. F. (Paris, 24 avril 1931, *Dr. d'A.*, 1931, p. 408); celui de la musique sur disques exécutée dans un magasin dont l'entrée est libre (Paris, 29 avril 1932, *Dr. d'A.*, 1932, p. 232); celui d'une marche militaire enregistrée dans un film d'actualités (*Inter-Auteurs*, n° 41, p. 704), etc.

Par contre, la règle générale que nous venons d'exposer peut se trouver mise en échec par des dispositions législatives prévoyant des exceptions (musique exécutée au cours de cérémonies d'Etat, concerts de bienfaisance, etc.) ou par l'application du système de la licence légale.

La licence légale et le film.

L'article 13 de la Convention de Berne après avoir distingué le droit d'adaptation de l'œuvre à un instrument servant à la reproduire mécaniquement du droit d'exécution publique prévoit des exceptions :

« Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays, en ce qui le concerne; mais toutes

réerves et conditions n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aura établies. »

La licence égale existant dans certains pays est une application de cette faculté de réserves. Originellement cette mesure avait pour but de protéger l'industrie des instruments de musique mécanique. Pour empêcher certains fabricants de s'assurer le concours exclusif des meilleurs compositeurs, on accorda à tous le droit de fixer sur disques les œuvres musicales sous certaines conditions. Parfois on a même étendu à l'exécution publique ces dispositions; c'est ainsi que plusieurs pays (Allemagne, Autriche, Suisse) ont jugé que l'autorisation donnée d'enregistrer impliquait celle d'exécuter en public l'œuvre fixée sur le disque.

Dans les pays où existe ce système, peut-on l'appliquer au film ? Nous citerons quelques espèces assez caractéristiques à ce sujet.

La question s'est posée en Suisse, notamment. Il s'agissait d'un directeur de salle de projection qui faisait projeter dans son établissement un film sonore, sans autorisation de l'auteur de la musique et sans avoir payé de droits d'exécution (1). L'œuvre faisait partie du répertoire de la S. A. C. E. M. qui intervint. Le directeur prétendait qu'il avait acquis le droit qu'on lui réclamait, en louant le film à un concessionnaire. La licence obligatoire devait-elle s'appliquer ? Les différents tribunaux devant lesquels vint l'affaire ne l'admirent pas; ils ont confirmé l'existence d'un droit d'exécution, s'appuyant sur les dispositions de l'article de la Convention de Berne et sur celles de la loi fédérale du 7 décembre 1922 sur le droit d'auteur. Les juges d'ailleurs se contentent d'examiner les règles d'application de la licence obligatoire et de montrer que le film incriminé ne répondait pas aux conditions exigées. On sait, en effet, que si la licence suisse est étendue, elle nécessite pour

(1) Film « Le collier de la reine », jugements de : Cour de justice civile du canton de Genève, 26 juin 1931, confirmé par le Tribunal de police civile le 24-12-31; Cour d'appel de Genève, 16-2--32, confirmé par Cour de cassation de Genève le 30 mai 1932. Voir Droit d'auteur, 1932, p. 131; Inter-Auteur, 1932, p. 313.

son application un certain nombre de conditions. Il faut :

1° Que le demandeur possède en Suisse un établissement industriel fabricant les organes nécessaires pour les instruments de reproduction mécanique;

2° Qu'il justifie de l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants-droit;

3° Qu'il paie une indemnité « équitable ».

Dans le cas envisagé il ne justifiait avoir rempli aucune de ces conditions. Il eût fallu, notamment, pour que la licence s'appliquât que le film eût été confectionné en Suisse. Une licence obligatoire étrangère n'est pas valable.

Aussi cette décision ne nous paraît-elle pas convaincante. Les tribunaux ne nous disent pas si le film est un instrument servant à reproduire mécaniquement les œuvres musicales au sens de l'article 13. Ils se bornent à rappeler que le directeur du cinéma ne se trouve pas dans les conditions exigées. Plus intéressante, à notre avis, est la solution donnée par les tribunaux allemands.

Il s'agit d'un différend qui opposait la firme cinématographique U. F. A. aux Sociétés d'auteurs représentées par le Musikschtzverband ⁽¹⁾. L'affaire vint le 10 mars 1931 devant le Landgericht I de Berlin qui donna raison aux sociétés de droits d'exécution puis sur appel devant la Cour d'appel de Berlin le 9 mai 1932 ⁽²⁾ qui rendit également un arrêt favorable aux auteurs. Bien que le son se trouvât enregistré sur la pellicule, on admit la thèse des Sociétés d'auteurs défendue par le Dr Wentzel oGlbau. La licence obligatoire n'est pas applicable car il s'agit d'une forme nouvelle entre le cinématographe muet et le théâtre; le droit de reproduction n'implique pas celui de représentation publique. La thèse de la U. F. A. s'appuyait sur l'article 22 de la loi allemande sur le droit d'auteur et assimilait la projection d'un film sonore à l'exécution à l'aide d'instruments mécaniques. Les jugements reprenant les arguments invoqués

(1) Voir Inter-Auteur, 1931, n° 12, p. 34, et 1932, p. 313, et Droit d'auteur, 1931, p. 4. Voir également Inter-Auteur, 1934, p. 719, jugement du Tribunal fédéral suisse, 1^{re} section civile, 12 décembre 1933.

(2) Le 5 avril 1933, le Reichgericht repoussa la demande en revision de la firme U. F. A. produisant de nombreux et intéressants attendus.

insistent sur le fait que l'article 22 présente une énumération et que rien ne permet d'en étendre l'application à des cas pour lesquels il n'a pas été prévu. Les tribunaux s'appuient sur le paragraphe 12 alinéa 1 de la loi du 19 juillet 1901 et sur diverses dispositions de la loi du 22 mai 1910. Dans les attendus, les juges de Berlin insistent sur l'impossibilité, en matière de film, de séparer la partie optique de la partie spécifiquement acoustique et font remarquer que la loi traite seulement de l'acoustique. On ne saurait donc assimiler les deux situations. Aussi le droit exclusif de l'auteur d'une œuvre musicale s'étend-il à la représentation ayant lieu par le moyen du film sonore.

Cette décision mérite quelques remarques. La licence allemande n'est prévue que dans la latitude laissée par l'article 13, alinéa 2 de la Convention de Berne : tout ce qui ne présente pas un caractère exclusivement musical échappe à son domaine d'application. Ceci conduit dès lors à un traitement différent en ce qui concerne les parties sonores mais non musicales du film (dialogue, chansons, etc.). Aussi pareille décision ne résout-elle la question qu'à demi. Enfin, à lire les jugements de Berlin, on constate que les tribunaux ont surtout été frappés par la réunion sur la bande des éléments auditifs et visuels. Il est permis de se demander si l'on rencontre dans tous les cas cette indivisibilité ⁽¹⁾. On peut parfaitement concevoir qu'à un moment déterminé la partie sonore du film comporte l'exécution d'une œuvre musicale et que pour les nécessités de l'action la partie visuelle disparaisse au point de ne présenter sur l'écran aucune image ou bien une image telle (le titre de la composition musicale par exemple) qu'on ne puisse vraiment pas dire qu'il y ait autre chose qu'une exécution musicale; si curieux que la chose paraisse de prime abord on peut imaginer l'exécution — on ne saurait parler de projection dans ce cas — d'un « film » sans image. Il pourrait s'agir d'une espèce de concert d'œuvres enregistrées non sur dis-

(1) Nous renvoyons, en ce qui concerne la question de l'indivisibilité du film sonore, aux développements spécialement consacrés à la collaboration, p. 65.

ques mais sur pellicule; l'exécution pourrait avoir lieu devant un public rassemblé dans une salle ou bien on imaginerait (le cas s'est d'ailleurs produit au moins pour des extraits de film) de faire entendre par téléphone, par téléphonie sans fil ou par tel autre moyen la partie sonore d'un film. Autant de cas auxquels il n'est pas apporté solution, certains des arguments invoqués pour soustraire le film à la licence obligatoire ne pouvant plus être invoqués. Il serait d'ailleurs peu juridique de créer des situations différentes suivant les divers modes d'exploitation possibles du film. Ces quelques remarques montrent toutes les difficultés de la question. Alors que dans certains cas l'application de la licence obligatoire au film paraît en opposition même avec la nature de l'œuvre cinématographique; il en est d'autres dans lesquels l'assimilation de la pellicule au disque peut sembler normale.

Nombreuses sont les solutions intervenues non seulement dans les pays où la licence obligatoire est appliquée mais aussi dans ceux où ce système n'est pas en vigueur. On rencontre souvent les cas suivants : un directeur de salle ayant loué un film se refuse à payer des droits d'exécution; ou bien un auteur ayant autorisé une firme à utiliser une de ces œuvres musicales, le producteur déclare avoir acquis par cela même les droits d'exécution.

C'est ainsi que sur pourvoi, la Cour de cassation polonaise eut à examiner l'espèce suivante. Le compositeur Mascagni ⁽¹⁾ avait autorisé une firme à utiliser une partie d'une œuvre musicale préexistante dont il était l'auteur (*Cavalleria rusticana*) pour accompagnement musical d'un film. On admit avec juste raison que l'effet de l'autorisation était limité à la confection du film, la projection-exécution de celui-ci demeurant réservée à l'auteur.

Au Canada, une Société de perception de droits d'exécution (The Canadian Performing right society) intervint contre le propriétaire d'un cinématographe qui projetait dans son établissement un film dont la partie musicale faisait partie de son répertoire. Le tribunal de Calgary donna

(1) Droit d'auteur, 1931, p. 119; Cass. polonaise, 8-1-31.

gain de cause à la société (1). Des décisions analogues ont été rendues en Palestine par le tribunal de Haïffa (2).

En Suisse, un arrêt du Tribunal Fédéral a refusé d'appliquer à la musique du film la licence légale (12 décembre 1933). Ici les juges ont pris motif de leur décision dans le caractère d'indivisibilité de la musique et des images.

Les modifications à envisager.

Comme on le voit, pour nombreuses que soient les décisions jurisprudentielles, ayant consacré l'existence d'un droit d'exécution au profit du compositeur de la musique du film, il n'en demeure pas moins exact que pour écarter l'application de la licence légale au film les tribunaux ont fait appel à des motifs dissemblables. Dans un cas, on s'en réfère aux dispositions mêmes fixant les conditions d'application de la licence; on reconnaît, par exemple, que le film n'ayant pas été produit dans un établissement industriel du pays (Suisse), la licence ne peut lui être appliquée; mais n'est-ce pas reconnaître par *a contrario* que si les conditions s'étaient trouvées réunies la licence eut été applicable? Dans tel autre cas on base la décision sur l'indivisibilité substantielle du film; mais alors *quid* à l'égard d'un film dont on aura séparé les éléments sonore et visuel? Si l'on admet que la licence est écartée en cas de projection et d'exécution musicale simultanées, le régime va-t-il changer quand on exécutera seulement la partie sonore? Bien plus, admettant même que la musique exécutée seule soit protégée, en sera-t-il de même des parties sonores non musicales? Autant de questions qui se posent et indiquent que dans l'état actuel des textes de la Convention de Berne et à défaut de dispositions spéciales de la loi interne un doute est permis quant à l'application de l'article 13 aux œuvres cinématographiques.

Voyons de quelle manière on peut envisager la question. Le film sonore est-il un instrument mécanique servant à la fixation et à l'exécution d'une œuvre comme d'aucuns incli-

(1) Au Canada fonctionne le régime de la licence obligatoire.

(2) Voir *Inter-Auteur*, 1934, p. 762, et 1930, p. 12.

nent à le penser. Les tenants de cette thèse comparent, pour les opposer, l'enregistrement d'une œuvre littéraire sur la pellicule et l'enregistrement d'une composition musicale. D'un côté, il y aurait une « adaptation », de l'autre une simple reproduction. Outre qu'elle tendrait à assimiler le film au disque et à étendre le régime de la licence légale, pareille manière de voir n'est pas absolument exacte. Elle est, dans une certaine mesure, soutenable quand la partition musicale (provenant par exemple d'une œuvre préexistante) constitue un accompagnement « juxtâposé » à la partie visuelle; elle ne l'est plus du tout dans les cas nombreux où la partition musicale forme un tout avec la partie visuelle; l'indivisibilité de l'œuvre reconnue par plusieurs tribunaux en est une preuve évidente.

En outre, il suffit de voir les raisons qui ont incité certains pays à instituer une licence obligatoire portant sur les droits de reproduction seuls ou bien aussi sur les droits d'exécution pour voir là une raison majeure de l'inapplicabilité de ces dispositions au film. Cette mesure qui pouvait se justifier pour protéger l'industrie naissante du disque ne saurait s'expliquer à l'égard du film. D'ailleurs, dans tous les cas, l'extension à l'exécution publique de la licence ne peut se justifier par aucune de ces raisons. Dans bien des cas, actuellement, la musique mécanique a remplacé les concerts directs qui permettaient à l'auteur de toucher des droits d'exécution. Aussi une tendance se manifeste-t-elle en sens contraire. La Confédération internationale des Sociétés d'auteurs voudrait que l'on supprimât purement et simplement le droit de réserve inscrit au paragraphe 2 de l'article 14 de la Convention de Berne. D'autres, soucieux de ménager les intérêts en présence, demandent que soit au moins exclu du champ d'application de la licence légale le droit d'exécution. Les propositions de l'Administration belge et du Bureau de l'Union sont dans ce sens. A cet effet il y aurait lieu de distinguer trois droits : autorisation de l'enregistrement, autorisation de la mise en circulation des instruments servant à reproduire mécaniquement les œuvres et exécution publique. L'autorisation de l'exploitation par un

de ces trois moyens n'autorise pas *de plano* les deux autres; les réserves ne peuvent s'appliquer qu'aux deux premiers moyens (1).

Enfin pour répondre à la question que nous avons posée différenciant la simple reproduction de l'adaptation — ces modes variant avec les instruments de reproduction employés et les œuvres reproduites — il est proposé de remplacer le mot « adaptation » parfois impropre par les mots « enregistrement ou toute adaptation ».

On voit que les motifs invoqués à la défense de la licence obligatoire n'ont aucune raison d'être en matière de cinématographie. Agir autrement, ce serait étendre un domaine qu'il apparaît au contraire désirable de restreindre. Les tribunaux semblent d'ailleurs l'avoir parfaitement compris. Il n'en est pas moins exact qu'en attendant que des dispositions soient venues restreindre voire supprimer la licence légale (2) il convient pour éviter d'avoir parfois recours à des subterfuges d'exclure d'une manière expresse le film sonore de son domaine d'application. La proposition du Bureau de l'Union en ce sens est ainsi libellée et constitue l'alinéa 4 de l'article 14 :

« Les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ne sont pas soumises aux

(1) Article 13, texte proposé : Les auteurs d'œuvres musicales jouissent du droit exclusif d'autoriser : 1° l'enregistrement de ces œuvres par des instruments servant à les reproduire mécaniquement, ou toute adaptation desdites œuvres à ces instruments; 2° la mise en circulation desdits instruments; 3° l'exécution publique, au moyen desdits instruments, des œuvres enregistrées par ceux-ci. L'autorisation d'exploiter l'œuvre par un des trois moyens susindiqués n'implique pas que les deux autres moyens puissent être également employés. En particulier, l'autorisation d'enregistrer une œuvre par un instrument mécanique n'implique pas l'autorisation d'utiliser publiquement et de radio-diffuser l'enregistrement ainsi obtenu.

Alinéa 2 : Des réserves et conditions relatives à l'application des droits visés par les chiffres 1 et 2 du premier alinéa pourront être déterminés par la législation intérieure de chaque pays en ce qui le concerne...

Alinéa 3 (Sans changement).

Alinéa 4 : Les enregistrements ou toutes adaptations faits...

(2) La Confédération internationale des sociétés d'auteurs voudrait la suppression totale de l'alinéa 2, article 13.

réserves et conditions visées par l'article 13, alinéa 2. »

L'alinéa 4 actuel devient l'alinéa 5.

Récitation publique et enregistrement.

En ce qui concerne la partie sonore non musicale, il est intéressant de signaler quelles sont les propositions faites par l'Administration belge et le Bureau de l'Union. Certains pays n'accordent à l'auteur le droit de lire ou de réciter son œuvre en public que si celle-ci n'est pas éditée (Allemagne, Autriche, Tchécoslovaquie, Hongrie). « La loi danoise du 26 avril 1933 confère à l'auteur le droit de récitation publique, en autorisant toutefois s'il s'agit d'une œuvre publiée, la récitation qui n'aurait pas le caractère d'une représentation dramatique, ou qui ne serait pas organisée dans un dessein d'exploitation privée. » La Pologne exige dans certains cas la mention de réserve s'il s'agit de conférences publiées. D'autres pays n'ont pas de dispositions légales. Devant cet état de choses, il est proposé le texte suivant :

ARTICLE 11 *ter*. — Les auteurs d'œuvres littéraires jouissent du droit exclusif de réciter leurs œuvres en public ou d'en autoriser la récitation. »

Pour que le parallélisme soit parfait entre œuvres musicales et œuvres littéraires, on propose également un article 13 *bis* relatif à l'enregistrement :

« Les auteurs d'œuvres littéraires ont les mêmes droits exclusifs que ceux accordés par l'alinéa 1^{er} de l'article précédent aux auteurs d'œuvres musicales. Les dispositions des alinéas 3 et 4 de l'article précédent sont applicables aux œuvres littéraires enregistrées par des instruments servant à reproduire mécaniquement celles-ci. »

On écarte, évidemment l'application de la licence obligatoire.

Les modalités de perception des droits pécuniaires.

L'auteur demeurant maître d'autoriser la représentation, la représentation ou la traduction de ses œuvres, des con-

trats vont intervenir entre celui-ci (ou ses mandataires et ayants droit) et le producteur pour fixer les conditions pécuniaires conditionnant son autorisation.

Il conviendra, en cette matière, de faire état des traités passés entre les divers organismes représentant soit les auteurs, soit les producteurs. Les parties en cause sont, en effet, le plus souvent déjà affiliés à certains organismes et partant — sous peine de perdre les avantages que leur confère cette affiliation — obligés de respecter dans leurs contrats certaines clauses d'ailleurs rédigées dans leur intérêt commun.

En ce qui concerne la production d'un film, des Traités-type ont été établis d'accord entre la Chambre syndicale française de la Cinématographie et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques d'une part, et la Société des gens de lettres d'autre part. Il ne s'agit du reste pas de clauses rigides formant un cadre étroit mais plutôt de dispositions destinées, en sauvegardant les droits de chacun, à favoriser la production et l'exploitation du film. Outre ces conventions, un traité particulier doit obligatoirement intervenir pour chaque œuvre entre auteur et producteur.

Il nous paraît intéressant de reproduire certaines dispositions particulièrement importantes.

ARTICLE 2.

Il est bien entendu que dans un dessein de simplification le mot « auteurs » est employé dans les présentes dispositions, pour désigner autant le ou les auteurs de l'œuvre initiale, le compositeur de la partition si elle est originale, et les réalisateurs du film.

ARTICLE 3.

« ... L'œuvre cinématographique qui ressortit tout à la fois au domaine artistique et au domaine industriel ne pouvant être assimilée absolument aux autres œuvres dramatiques, et les producteurs cinématographiques ayant toujours signé de leur nom ou de celui de leur firme (produc-

tion X) les films dont ils ont le privilège, le producteur qui participe à la création et à l'élaboration d'un film et en dirige la réalisation en coordonnant les divers éléments de la collaboration (auteurs de l'œuvre initiale, adaptateurs, réalisateurs, créateurs spécialisés, techniciens) pourra toujours signer comme auteur avec les autres auteurs du film pour une part de droits afférents à l'œuvre mais il ne sera pas admis *de plano* membre de la Société des Auteurs et Compositeurs (ou membre de la Société des gens de lettres).

Dans le cas où il ne ferait pas partie de la Société, il sera établi un bulletin spécial de répartition entre le ou les auteurs au fur et à mesure de l'entrée de ceux-ci dans la collaboration. Ce bulletin sera remis à l'Agent général de l'auteur de l'œuvre initiale. La part de droits revenant au producteur d'après ce bulletin de répartition, lui sera versée directement, après la retenue statutaire, par les soins de cet agent général.

Ce régime particulier ne sera admis qu'en ce qui concerne le producteur. Tous les autres auteurs du film signant au bulletin de déclaration devront être membres de la Société.

Pour les auteurs ne faisant pas partie de la Société, le producteur fera son affaire personnelle de leur rémunération ou de leurs droits mais ces derniers ne pourront en aucun cas jouir des avantages moraux et matériels réservés aux membres de la Société des Auteurs et Compositeurs (ou Société des gens de lettres).

Le producteur qui voudrait faire partie de la Société devra en faire la demande à la Commission, conformément aux statuts de la Société, et après son admission, se trouvera nécessairement soumis à toutes les obligations dérivant desdits statuts. »

Quant aux droits strictement pécuniaires nous trouvons les dispositions suivantes :

ARTICLE 7.

« Pour l'exploitation du film dans les pays statutaires (France, Belgique, Suisse française, Grand-Duché de Luxem-

bourg, Principauté de Monaco) les auteurs, membres de la Société des Auteurs et Compositeurs (ou Société des gens de lettres) ne peuvent traiter que sur la base d'un pourcentage de droits d'auteur.

Le droit sera calculé sur les forfaits bruts ou sur les pourcentages bruts effectivement encaissés par le producteur.

Chacun des auteurs du film fixera librement lui-même, d'accord avec M..., producteur, le taux de ses droits personnels sur l'exploitation du film, étant entendu toutefois que le taux de l'ensemble des droits de tous les auteurs figurant au bulletin de répartition de la Société, ne pourra jamais être inférieur, pour un film de 2.500 mètres et plus, à 8 % des recettes (forfait ou pourcentage) encaissées par le producteur.

Pour les films inférieurs à un métrage de 2.500 mètres, le pourcentage des droits d'auteur pourra être proportionné au métrage du film, étant entendu pourtant qu'aucune réduction du métrage prévue effectuée en cours d'exécution ou après présentation, ne pourra entraîner un abaissement du taux des droits d'auteur fixé au contrat.

M..., producteur, versera à la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (Société des gens de lettres), pour être répartis aux signataires aux bulletins, des à-valoir sur leurs droits. Chacun des signataires aux bulletins garde la liberté de fixer lui-même d'accord avec la Maison..., le montant de l'à-valoir devant lui être personnellement attribué.

En cas de cession totale du droit d'exploitation du film, le cessionnaire, qu'il s'agisse d'un distributeur ou de tout autre, sera tenu d'exécuter le contrat dans toutes ses clauses, notamment le versement des droits d'auteur prévus, le producteur restant personnellement et solidairement responsable de son exécution.

M..., producteur, ou ses cessionnaires, versera tous les mois à la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (Société des gens de lettres) le bordereau justificatif des recettes encaissées avec le montant des droits d'auteur dus, suivant la proportion qui aura été fixée au bulletin de déclai-

ration (et dans le cas prévu au paragraphe 2 de l'article 3 dans le bulletin de répartition).

Il est interdit à tous les membres de la Société de conclure avec M..., producteur, toute convention particulière impliquant des conditions pécuniaires, des sanctions ou des garanties inférieures à celles du présent contrat. »

Comme on le voit la rémunération des auteurs peut emprunter des modalités différentes. Dans nombre de cas l'auteur, abstraction faite du compositeur, va toucher une somme forfaitaire globale et ne se trouvera nullement associé aux chances de succès d'une œuvre dont il a fourni la matière spirituelle. On ne peut manquer de songer à la situation de l'auteur dramatique qui lors de chaque représentation va toucher 10 à 15 % du montant de la recette.

Aussi d'aucuns souhaitent-ils de voir l'extension d'un système analogue au cinématographe. Voici d'ailleurs le texte d'un contrat de ce genre :

« M. X., exploitant, s'engage formellement à verser chaque jour à la dernière séance, pendant la période de passage du film... dans son établissement, aux représentants accrédités de la Société des Compositeurs et Auteurs dramatiques, trois pour cent (3 %) du montant de la recette totale de la séance ou des séances données, soit d'une façon permanente, soit en matinée et en soirée, quelle que soit la composition du spectacle, après déduction des taxes d'Etat ou taxes municipales, ou dix pour cent (10 %) du montant brut du forfait si le montant de location est pris au forfait. Pour le calcul du taux de trois pour cent (3 %), M. X... exploitant, s'engage à remettre aux dits représentants accrédités le bordereau de la recette ou des recettes encaissées. »

L'avantage de ce système nous paraît incontestable quoique les modalités d'application n'en soient pas toujours des plus faciles à réaliser. Le producteur n'est pas obligé à un débours parfois important au profit de l'auteur et ceci avant tout encaissement. Il suffirait d'accorder à l'auteur une indemnité modique au moment de la réalisation; on lui assurerait ainsi un minimum de sécurité quelle que soit la carrière du film ou dans le cas où, pour une raison quelconque,

la réalisation n'en pouvait être terminée. La somme lui resterait acquise si le film ne pouvait être tourné, à titre d'indemnité.

Certaines difficultés naissent de la diversité des contrats liant les directeurs de salles à ceux qui leur fournissent les films. Sans doute de grosses firmes cinématographiques ont pratiqué une sorte « d'intégration verticale » ; elles possèdent non seulement des studios et toute l'installation industrielle pour mener à bien la confection du film, mais aussi des salles de projection ouvertes au public. Ici, la chose serait relativement aisée. Dans d'autres cas, au contraire, interviennent divers intermédiaires (distributeurs) habitués à certains contrats et dont la présence semble rendre parfois difficile l'établissement d'un système de pourcentage. Les directeurs de salles maarquent également de l'hostilité à l'égard de ces propositions. Mais cette attitude n'est-elle pas justifiée par la crainte de voir aggraver leurs charges d'exploitation ? Sur ce point aussi il est bien évident que la charge créée par le droit d'auteur doit être répartie sur ceux qui normalement retirent des bénéfices de l'exploitation, donc initialement les producteurs. Les intermédiaires sont en réalité des commerçants. Si on leur impose une charge nouvelle on devra procéder à un nouvel aménagement des contrats.

Comme on le voit, le problème est loin d'être insoluble. Il a d'ailleurs été résolu dans ce sens, comme nous l'avons vu, en ce qui concerne l'accompagnement musical.

Sans vouloir entrer dans les détails, il nous semble que la généralisation d'un système de pourcentage basé sur les recettes serait préférable au système du forfait. Il y a quelque chose de choquant dans cette espèce de dépouillement de l'auteur, moyennant une somme une fois versée, des droits patrimoniaux qu'il possédait sur son œuvre. N'est-il pas illogique qu'il soit un des seuls à ne pas participer au succès d'une entreprise dont il est la cause première ? Enfin ne serait-il pas heureux de faire disparaître la différence de traitement existant entre le compositeur et l'auteur de la partie littéraire du film ?

Aussi évoquerons-nous pour terminer le cas de l'Espagne qui nous offre un exemple intéressant. Dans ce pays la loi en vigueur s'est appliquée d'emblée au film sonore. La propriété intellectuelle comprenant, en effet, d'après la loi les « œuvres scientifiques, littéraires ou artistiques qui peuvent être produites par n'importe quel moyen ». L'existence des deux droits de reproduction et de représentation publique fut parfaitement reconnue à l'égard du cinéma sonore. Il est donc perçu deux espèces de droits :

1° Droit de reproduction de l'œuvre autorisé moyennant paiement d'une somme forfaitaire ou participation aux bénéfices de l'exploitation industrielle du film.

2° Droit de représentation autorisé moyennant versement d'un pourcentage sur la recette ou d'un forfait.

Les titulaires de ces deux droits sont : l'auteur de l'argument, l'auteur du scénario, l'auteur du dialogue, l'auteur des lyrics et le compositeur.

Ces auteurs fixent librement la somme qu'ils doivent toucher de la firme éditrice pour les droits de reproduction, mais ils s'interdisent de vendre le total ou partie quelconque des droits de représentation qu'ils doivent toucher dans les salles de projection cinématographique. Le pourcentage peut être fixé d'un commun accord; à défaut de convention la loi prévoit 50 % pour la partie littéraire (un tiers pour l'argument, un tiers pour le scénario et un tiers pour le dialogue et les lyrics) et 50 % pour la partie musicale (compositeurs et éditeurs papier de la musique). Enfin, le compositeur a la faculté de céder au producteur, considéré comme « éditeur » de la musique une participation d'un maximum d'un tiers sur les droits d'exécution. En Espagne, la situation des éditeurs de films se trouve la même que celle des éditeurs de musique auxquels le compositeur demeure libre d'accorder ou de refuser la participation du tiers aux « petits droits » d'exécution, à l'inverse de ce qui se passe en France, par suite d'engagements antérieurs.

Les particularités du film d'actualités.

Dans l'étude réservée au film d'actualités nous ne nous attacherons qu'aux particularités propres à ce genre de film. En ce qui concerne certains éléments tels la musique d'accompagnement et le commentaire parlé ou écrit du film nous renvoyons le lecteur aux développements précédents.

Il existe certaines analogies entre la Presse et le film d'actualités parfois qualifié de « Presse filmée ». Comme le journal relate les principaux faits du jour, le film d'actualités donne au spectateur la reproduction cinématographique des événements marquants, relatifs généralement à la semaine écoulée. On trouve dans ces deux modes d'information d'autres éléments communs. Le grand journal quotidien est largement répandu dans le public. Le film d'actualités est projeté simultanément dans un très grand nombre de salles. Ceci tient, en partie, au goût marqué par le public pour ce genre de spectacle et aussi au nombre relativement restreint des firmes réalisant des films d'un tel genre.

Ainsi un tel film se trouve caractérisé comme un journal par une certaine *périodicité*, par son intérêt *documentaire* et par la *publicité* donnée aux faits reproduits. Nous serons donc conduit à voir dans quelle mesure peuvent s'appliquer au film les dispositions légales relatives à la Presse. D'ailleurs, la jurisprudence a déjà eu l'occasion d'appliquer à d'autres modes de reproduction (photographie, etc.) des règles formulées à propos de l'imprimerie.

Les problèmes relatifs au droit d'auteur en ce domaine peuvent être envisagés sous deux aspects différents qu'il est besoin de préciser pour éviter toute confusion. Il y a les droits appartenant à l'auteur du film d'actualités et d'autre part les droits des auteurs (artistes, compositeurs, orateurs, écrivains, etc.) dont le film aura reproduit les œuvres en totalité ou en partie.

a) La protection du film d'actualités.

Les images d'actualité sont empruntées à des sujets n'ap-

partenant en propre à personne. On peut les assimiler, le plus souvent, à des informations de Presse. Seule est protégée, comme nous l'avons vu, la forme même donnée par l'opérateur aux scènes filmées. Le film d'actualités est protégé comme la photographie. L'opérateur n'acquiert de droits que sur l'image et les sons enregistrés par ses appareils. Il pourra ainsi s'opposer à ce que l'on se serve de son film pour en tirer, sans autorisation, des photographies, des sons ou encore une autre bande identique obtenue par contre-typage.

Avant d'aborder l'examen du second aspect du droit d'auteur il est intéressant de dire quelques mots relatifs à la censure. Le film d'actualités exige, sous peine de perdre son intérêt, une publication rapide; aussi est-il dispensé de la censure préalable; cet examen retarderait, en effet, la date de sa présentation au public. Pourtant d'autres mesures peuvent être prises. A Paris notamment, la Préfecture de Police qui a entre autres devoirs celui d'assurer le bon ordre dans les salles de spectacles intervient dans cet esprit auprès des directeurs de salles pour leur demander de supprimer ou de modifier les films dont la projection donne lieu à des manifestations ou à des incidents répétés. En outre, un contrôle peut s'exercer sur la prise de vue elle-même. Dans nombre de cas, en effet, pour que l'opérateur puisse matériellement filmer certaines scènes il est nécessaire que l'accès de divers lieux lui soit autorisé par les organisateurs ou les parties en cause; cette autorisation émanera suivant les cas d'organismes publics (administration, gouvernement étranger, etc.) ou privés.

b) *Le droit de citation.*

L'aspect particulier du droit d'auteur en matière d'actualités cinématographiques que nous venons d'examiner ne suscite d'ailleurs que peu de controverses. Il n'en est pas de même de la seconde question qui va maintenant retenir notre attention. Le hasard des faits de la semaine peut conduire à enregistrer des œuvres sur lesquels certaines per-

sonnes possèdent un droit d'auteur. Quelques exemples le montreront aisément. Il peut s'agir d'un défilé qu'accompagne une musique militaire jouant une marche du domaine privé. Ce sera également le cas de la reproduction par le film de quelques scènes d'un spectacle public donné à l'occasion d'une fête. Ou bien, le film aura enregistré tout ou partie d'une composition musicale exécutée ou non en public (indépendamment de la partition d'accompagnement, originale ou non, synchronisée sur le film après la prise de vue). L'actualité peut également à l'occasion de divers événements (cérémonies, expositions, etc.) reproduire d'autres productions du domaine littéraire, scientifique ou artistique : conférences, sermons, œuvres chorégraphiques, œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, illustrations, cartes, plans, croquis, etc.

Dans l'état actuel des textes les auteurs de ces œuvres sont fondés en droit dans leurs prétentions. Le droit d'emprunt, le droit de citation et certaines franchises en usage dans la Presse ne sauraient *de plano* s'appliquer au film sonore d'actualités.

Partant de cette constatation on voit l'entrave qu'apporterait au reportage cinématographique la nécessité d'obtenir des auteurs, gracieusement ou non, l'autorisation de reproduire une partie de leur œuvre : discours, œuvre littéraire ou musicale. Pratiquement une réclamation de l'auteur aboutirait à rendre impossible la vie même de ce genre de film auquel le public international prêt esi grand intérêt. D'aucuns prétendent qu'actuellement cette franchise existe; penser ainsi c'est, semble-t-il, vouloir confondre la tolérance avec le droit. En outre, dans nombre de cas (discours politique par exemple) il s'agit d'œuvres dont la reproduction est absolument libre dans la Presse soit par leur caractère d'information soit par la nature particulière de la fonction exercée par leur auteur. Notons également que la grande publicité donnée par le film d'actualités aux œuvres reproduites incitera souvent l'auteur, de prime abord, lésé, non à s'en plaindre mais à s'en féliciter. Ceci explique le nombre

relativement restreint des différends malgré l'extension sans cesse plus grande de ce genre de film.

Pourtant est-il permis de se demander s'il ne serait pas opportun d'établir une certaine franchise. Celle-ci ne concernerait que le droit de reproduction; le droit d'exécution des œuvres reproduites doit demeurer réservé; la jurisprudence anglaise, par exemple, a admis, avec juste raison, que des droits étaient dus pour l'exécution d'une marche militaire enregistrée simultanément sur le film d'actualité avec un défilé de troupes ⁽¹⁾.

Dans un rapport au Congrès de la Confédération des Sociétés d'auteurs, en 1933, M. Gheraldi proposait le texte suivant : « Il est reconnu au reportage cinématographique sonore sur les événements du jour, le droit de reproduire librement de courts fragments de discours ou d'exécution d'œuvres littéraires ou musicales données au cours desdits événements. »

Ce qui importe c'est d'établir juridiquement les droits de la Presse filmée en évitant de porter atteinte aux droits existant sur les œuvres reproduites. Il conviendrait de n'appliquer le texte précédent que dans le cas où l'exigence de l'autorisation préalable rendrait pratiquement impossible l'enregistrement rapide des scènes; la reproduction ne devrait pas dépasser des limites raisonnables qu'il resterait à fixer par des dispositions analogues à celles adoptées par la Société des Gens de lettres pour la reproduction des « extraits » de presse; enfin le son et l'image devraient avoir été enregistrés en même temps.

Il serait, en effet, exagéré de créer de multiples franchises concernant non seulement l'autorisation préalable mais aussi la perception des droits de reproduction et d'exécution. C'est ainsi que la thèse autrichienne nous semble quelque peu aventurée.

c) Les lois sur la presse et le film d'actualités.

Après l'examen du droit de citation il est intéressant de

(1) Inter-Auteurs, n° 41, p. 704.

voir dans quelle mesure les lois régissant la Presse sont applicables au film d'actualités.

La loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse contient des dispositions visant expressément la presse périodique et d'autres concernant également « tout autre moyen de publication » ; les premières ne sauraient, à notre avis, être étendues au film d'actualités. Il en est ainsi des « rectifications » prévues au chapitre 2 ; on ne peut, en effet, reconnaître le droit de réponse aux personnes mises en cause dans le film, et il ne semble pas désirable de modifier les textes sur ce point. Outre les difficultés pratiques que l'on rencontrerait, il faut noter qu'une telle mesure serait inopérante.

Le chapitre IV, par contre, contient des dispositions applicables à divers moyens de publication : le discours, l'écrit, l'affiche, etc. Nous retrouvons dans le film des moyens de publication analogues ; la parole et l'écrit sont cités par la loi et la jurisprudence a déjà eu l'occasion d'étendre à la photographie l'application de ces règles. Les divers paragraphes concernent donc le film. Il nous suffira d'énumérer leurs titres : Provocation aux crimes et délits, Délits contre la chose publique, Délits contre les personnes, Délits contre les chefs d'Etats et Agents diplomatiques étrangers, Publications interdites, immunités de la défense ; sur ce dernier point il faut noter que l'infraction par la voie du film ne pourrait être commise que par le moyen d'un commentaire parlé ou imprimé sur la pellicule de l'opérateur, l'accès en certains lieux (tribunaux par exemple) étant subordonné à une autorisation préalable.

Un jugement du Tribunal correctionnel de Dijon du 4 mai 1935 confirme d'ailleurs notre thèse. Il s'agissait de diffamation par le moyen d'un film d'actualités. Une firme cinématographique avait, à l'occasion de l'affaire Prince, fait tourner à Dijon un film d'actualités. Parmi les vues prises se trouvaient celles de la clinique d'un médecin dont le nom avait été inconsiderément prononcé dans différents journaux. Cette partie du film était entièrement « muette », ne comportant aucun commentaire surimpressionné. Elle

fut projetée dans deux cinémas de Dijon. Le docteur P. déposa une plainte en diffamation assignant la directrice de la firme, M^{me} G. D., en 500.000 francs de dommages-intérêts.

Le tribunal a estimé que l'article 29 était applicable au film et condamné M^{me} G. D. à 25 francs d'amende et 4.000 francs de dommages-intérêts en vertu de l'article 32.

Quant à l'intention de nuire, élément caractéristique du délit, le tribunal a estimé qu'elle apparaissait suffisamment par le fait qu'après avoir eu connaissance de certains échos parus dans les journaux, portant diverses imputations contre le plaignant, la prévenue pouvait discerner le préjudice qu'elle allait lui porter. On lit, en effet, dans le jugement : « M^{me} D., en éditant le film, n'ayant pas eu pour but direct et principal de porter atteinte à l'honneur et à la considération du docteur P., mais, ayant eu conscience du mal qu'elle pouvait faire et du préjudice matériel et moral qu'elle pouvait causer. »

Le principe admis il s'agira, ici encore, de concilier les intérêts en présence. Sans doute la large publicité donnée au film d'actualités et l'impossibilité de certaines « réparations » (droit de réponse, rectifications) peuvent parfois inciter le juge à quelque sévérité envers l'auteur du film ; mais il est évident qu'il se faut garder de tomber dans un excès contraire ; il est difficile, par exemple, d'admettre que la lauréate d'un concours de beauté puisse subir un préjudice quand le hasard des faits de la semaine écoulée fait voisiner son image sur l'écran avec celles d'un concours agricole.

LE DROIT MORAL

L'article 6 bis.

Les questions relatives aux droits moraux des auteurs ont en matière de cinématographie une importance particulière et ceci pour plusieurs raisons. La multiplicité des auteurs (les réalisateurs ne sauraient avoir l'exercice des droits moraux) ne doit permettre à chacun d'eux que l'exercice de ces droits dans un domaine déterminé. Il convien-

dra, au moins pour certains, d'en fixer l'étendue. Il se pourrait d'ailleurs que plusieurs d'entre eux, s'appuyant sur le même fait, eussent qualité pour protester contre une atteinte portée à l'œuvre commune. Les divers éléments composant un film sonore ne prennent, en effet, leur pleine valeur qu'à condition d'être parfaitement coordonnés; l'œuvre se présente comme un tout. Dès lors il suffit d'imaginer une rupture de cette harmonie, un défaut de synchronisme entre le son et l'image, pour que l'œuvre toute entière perde sa nature propre. Voilà un cas dans lequel plusieurs auteurs pourront intervenir. Notons en passant que cela ne saurait exclure d'autres revendications possibles. Voici par exemple un film « doublé » dans lequel on a remplacé les paroles originales par des paroles prononcées en un autre idiome par des artistes différents. Les acteurs ayant apporté leur concours à la réalisation de la bande originale pourraient éventuellement s'estimer lésés par un « doublage » mal conduit. Ce n'est évidemment pas à titre de co-auteurs qu'ils peuvent intervenir; ils invoqueront l'article 1382 et auront à justifier de l'existence d'un préjudice. Par contre l'auteur du film original serait fondé à invoquer l'article 6 *bis* de la Convention de Berne ainsi conçu :

« Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre, ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de ladite œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.

Il est réservé à la législation nationale des pays de l'Union d'établir les conditions d'exercice de ces droits. Les moyens de recours pour les sauvegarder seront réglés par la législation du pays où elle est réclamée. »

A considérer à la lettre la définition donnée par l'article 6 *bis* du droit moral l'auteur ne peut s'opposer à une modification qu'à condition qu'elle soit « préjudiciable à son honneur ou à sa réputation ». Dans bien des cas il en sera ainsi mais pas toujours. Il suffit d'imaginer que par d'habiles modifications un adaptateur ait transformé une tragédie en un

mélodrame pour le porter à l'écran. Ces transformations ne sont pas toujours de nature à porter préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur. Il se peut, en effet, que l'on se soit assuré le concours pour ce faire d'un homme de talent. Le critère donné actuellement paraît un peu étroit et pourtant, avant de conclure, il convient de remarquer qu'en élargissant outre mesure le domaine d'application du droit moral on risque fort de soulever maintes difficultés. Le plus souvent l'auteur aura cédé ses droits en vue d'une adaptation au cinématographe et les nécessités de cet art justifieront certaines modifications. Voilà un des aspects du problème qui se pose.

D'une manière générale, les diverses législations témoignent d'une certaine souplesse. Il faut laisser au juge une liberté d'appréciation parfaitement justifiée par la nature particulière de ces droits moraux.

La loi italienne du 7 novembre 1925 (article 16) protège le droit moral lorsque l'œuvre est modifiée ou mutilée de manière à porter un préjudice grave ou injuste à l'auteur. La loi argentine du 30 septembre 1933 (articles 36 et 52) insiste sur la fidélité du texte et du titre et sur le respect de la forme originale dans le cas de reproduction, d'impression ou d'exécution de l'œuvre. La loi norvégienne du 6 juin 1930 (article 13) précise : « Si les intérêts personnels ou artistiques (de l'auteur) sont essentiellement lésés. » Reprenant les termes de l'article 6 *bis* de la Convention de Berne le projet de loi espagnol sur le droit d'auteur se montre favorable à l'idée de l'inaliénabilité du droit moral. Ce fut également le point de vue défendu par la Délégation italienne lors de la Conférence de Rome. Voyons quelles sont les modifications proposées à l'article 6 *bis* par le Bureau de l'Union et l'Administration belge. Les mots « intérêts spirituels » remplaceraient les mots « honneur ou réputation ». Il semble que ce terme plus général, ne préjugant en rien de la solution à donner par le juge en présence de cas particuliers, soit préférable. Il apporte une certaine souplesse et permet, comme nous l'avons vu précédemment, à l'auteur d'intervenir dans des cas où sans qu'une atteinte ait été

portée à son honneur ou à sa réputation on a néanmoins transformé ou déformé son œuvre. En outre, comme le font remarquer le Bureau de l'Union et l'Administration belge on peut porter atteinte aux intérêts spirituels de l'auteur autrement que par la déformation, la mutilation ou la modification de son œuvre. Et de donner les exemples suivants : « Une œuvre littéraire est éditée conjointement avec de nombreuses réclames; une œuvre artistique est apposée en reproduction sur les emballages d'articles ne jouissant pas d'un bon renom; une composition musicale, profondément grave et d'inspiration religieuse, est incorporée telle quelle à la partition d'une opérette filmée. » On peut imaginer aussi l'utilisation de telle composition musicale comme musique d'accompagnement d'une bande d'actualité dans un but de parodie; ou bien, on se sert d'une œuvre littéraire dans un film publicitaire, dans le but de provoquer une impression comique, etc. Pour parer à ces utilisations abusives il suffirait de remplacer les mots « ou toute autre modification » par les mots « ou toute autre utilisation » ».

L'article 6 bis et les Œuvres cinématographiques.

En matière cinématographique, deux conceptions vont s'opposer. Cette opposition est plus souvent apparente que réelle.

Les uns considèrent les droits moraux de l'auteur d'une manière rigoureuse. Toute modification de l'œuvre, toute mauvaise interprétation de pensée de l'auteur doivent être sanctionnées. Quelles que soient les clauses du contrat liant l'auteur au producteur, le droit moral demeure incessible. Eut-il consenti d'une manière générale à ce que l'œuvre subisse les modifications nécessitées par son adaptation au cinématographe, l'auteur n'en conserve pas moins toutes les prérogatives attachées à son droit moral.

L'industrie cinématographique tend au contraire à envisager les cessions de droits par l'auteur d'une manière de plus en plus étendue. Le fait pour l'auteur d'une œuvre originale de la céder en vue de la réalisation d'un film impli-

querait une quasi renonciation de l'auteur à son droit moral, voire la cession de ce droit.

Ces deux thèses présentent chacune une part de vérité et cela par la nature même de l'œuvre cinématographique. Il y a tout d'abord ce que nous appellerons des modifications nécessaires; s'agissant d'une œuvre théâtrale ou d'un roman adapté au cinéma on ne saurait purement et simplement transposer l'œuvre telle qu'elle. Le cinématographe est un art propre, doté d'une technique et de moyens spécifiques. En autorisant l'adaptation cinématographique de son œuvre l'auteur admet implicitement, voire contractuellement, ces modifications. La question ne soulève aucune difficulté, tant que les modifications restent dans de justes limites.

Parfois, en effet, sous prétexte d'adaptation, l'œuvre originale se trouve avoir perdu ses caractéristiques premières. C'est alors que différentes questions peuvent être posées. La réponse qui leur sera donnée dans chaque cas permettra au juge de statuer dans un sens ou dans un autre.

Les modifications apportées étaient-elles justifiées par les besoins de ce procédé spécial d'exploitation ? S'il n'en était pas ainsi, y a-t-il eu une autorisation accordée par l'auteur permettant au réalisateur d'opérer des transformations profondes de l'œuvre ? Enfin, l'auteur peut-il, en dépit d'une autorisation générale donnée par lui intervenir s'il estime que l'on a outrepassé les droits accordés ?

a) *Jurisprudence.*

Quelques décisions de jurisprudence vont nous permettre de répondre à ces questions: nous verrons ensuite la position prise à l'égard de l'article 6 *bis* par les différents groupements représentant les auteurs ou les exploitants.

Un jugement confirmé par le Tribunal supérieur d'arbitrage de Berlin (Oberschiedsgericht) le 9 janvier 1930 (Inter Auteurs 1930 n° 7 p. 9 et n° 10 p. 9) reconnaît qu'un auteur dramatique a le droit d'interdire la représentation de son œuvre si les changements apportés en modifient les tendan-

ces même si un traité passé avec des éditeurs en décidait autrement.

Il s'agissait de la représentation d'une pièce « Die affaire Dreyfus », écrite en collaboration; un des auteurs était décédé; le tribunal a admis que, devant les modifications apportées à l'œuvre, l'autre collaborateur invoquât le droit moral.

Le cas suivant est plus intéressant. Aux Etats-Unis, en janvier 1931, M. Théodore Dreiser avait signé avec la firme Paramount pour les droits d'adaptation cinématographique de son roman « An american tragedy » (Inter Auteur 1931 n° 14 p. 82 et n° 15 p. 102). Il fut convenu que le manuscrit adapté lui serait soumis et qu'il formulerait des observations dont il serait tenu compte « dans la mesure du possible ». Des trois parties dont se composait l'œuvre, la firme cinématographique ne prit que la première et la conclusion. Le thème ainsi présenté n'était plus qu'un quelconque fait-divers. Comme il en avait été convenu, on soumit à l'auteur l'œuvre ainsi mutilée; il fit alors des remarques dont on refusa de tenir compte et le film fut rendu public. M. Dreiser intenta alors une action et obtint l'interdiction de projeter le film sans modifications.

Les tribunaux ont parfois indiqué les caractères propres des actions nées de l'exercice du droit moral. La Cour d'appel de Milan, par un arrêt en date du 21 juin 1932 (Droit d'Auteur 1934 p. 120) rappelle, par exemple, que l'action en interdiction n'exige ni preuve de la *culpa* ni preuve de dommage causé, à l'inverse de l'action en réparation. Il n'y a là, au reste, rien qui nous doive surprendre. Contentons-nous de remarquer que bien souvent dans la pratique deux actions peuvent coexister, mais ceci ne saurait modifier aucunement les règles propres à l'exercice des droits moraux de l'auteur.

Quoique de prime abord la solution donnée paraisse en opposition avec les précédentes, il convient de citer le jugement du Tribunal civil de la Seine du 26 juillet 1933 dans l'affaire « Mélo ». (Inter Auteur 1933 p. 562.)

Rappelons brièvement les faits. Par une convention passée le 8 mars 1932, M. Henri Bernstein avait cédé pour sept ans ses droits sur son œuvre théâtrale « Mélo » en vue d'une adaptation cinématographique. Il était précisé que le cessionnaire aurait le droit d'apporter dans l'établissement du film tous changements, à l'œuvre originale, qu'il jugerait nécessaires.

L'œuvre fut modifiée d'une façon importante au point qu'on peut lire dans les attendus du jugement : « On ne retrouve pas l'originalité véritable de la pièce, ce qui porte la marque du génie propre de son auteur. » Le tribunal interprétant la doctrine et certaines décisions de jurisprudence, débouta le demandeur. Les juges parurent ignorer les dispositions de l'article 6 *bis* de la Convention de Berne; mais notons que les modifications apportées par la Conférence de Rome ne furent ratifiées que quatre jours après le jugement (Journal Officiel 30 juillet 1933).

Quoiqu'il en soit, il est intéressant de faire certaines remarques. Le tribunal distingue l'œuvre originale qui reste distincte et intangible et l'œuvre nouvelle créée pour le film.

L'article 6 *bis* a une portée générale et doit s'appliquer soit à une œuvre originale, soit à une œuvre transformée, et ceci en application de l'article 2 de la Convention.

D'après le tribunal, la seule limitation serait, dans le cas d'une convention passée entre l'auteur et la firme productrice, celle posée par l'article 1134 alinéa 3 du Code civil :

« Elles (les conventions) doivent être exécutées de bonne foi. »

Et de préciser que l'auteur ne peut légitimement élever une protestation que si l'œuvre « a été modifiée ou déformée par pure malice, dans le but de nuire et de porter atteinte à son honneur ou à sa réputation ». Dans l'espèce envisagée, l'œuvre avait subi de « maladroites et regrettables modifications » faites pour satisfaire le goût du public; mais le tribunal n'a pas admis, ce qui était d'ailleurs peu vraisemblable, que ces modifications avaient été dictées par « pure malice » et dans le but de nuire. Il resterait encore à exa-

miner, à propos de cette espèce, si le fait de ne pas avoir exercé en cours de réalisation le droit de contrôle accordé à l'auteur par contrat peut le priver de l'exercice de son droit moral une fois le film réalisé. Y a-t-il là une faute et dans l'affirmative peut-on lui donner telle sanction ? Nous verrons plus loin quelles sont les conséquences juridiques qui en pourraient découler.

Par un autre jugement du 22 avril 1932 (affaire Galifer contre Société Pathé-Cinéma) le Tribunal civil de la Seine précise :

« Deuxièmement. Préjudice moral. Attendu qu'il est exact en principe qu'à moins de conventions contraires expresses, l'Artiste qui autorise la représentation de son œuvre sous-entend implicitement qu'il en garde la paternité spirituelle jusqu'au moment où la représentation sera par lui déclarée conforme à la production intellectuelle enfantée par son cerveau; qu'il est à présumer qu'il a refusé de souscrire à une autorisation faite au mépris de l'idée créatrice et qu'il conserve le droit de s'opposer à une interprétation contraire à sa pensée; que ce droit, bien qu'il ne soit pas écrit dans le Code, résulte des règles sur le consentement dans la formation des contrats... »

Notons qu'en cas de modifications survenues postérieurement, l'auteur conserve évidemment, comme l'a mis en lumière l'Association littéraire et artistique internationale au congrès de Budapest en 1930, le droit à la conformité des exemplaires livrés aux exploitants avec :

a) Le positif de montage définitif, dans le film qui réduit les éléments sonores et lumineux;

b) Avec la bande d'image et le dispositif de reproduction sonore dans leurs rapports étroits et réciproques de synchronisation.

b) *Les Thèses en présence.*

LE POINT DE VUE DES AUTEURS

Devant le danger que présentent pour les auteurs et souvent pour la collectivité certaines modifications injus-

tifiées de la pensée créatrice de l'œuvre il est nécessaire qu'un contrôle efficace puisse être assuré. Comme l'a rappelé la Confédération Internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs dans son congrès de 1935 : « L'œuvre de l'esprit n'est pas une marchandise dont la vente fait perdre entièrement la disponibilité. C'est une émanation de la personnalité de l'auteur et c'est à celui-ci que doit être reconnu le droit de suivre le développement de son œuvre. Le droit moral de l'auteur doit toujours être intégralement sauvegardé. »

L'article 6 *bis* de la Convention de Berne et les législations d'un grand nombre de pays consacrent cette manière de voir. En matière cinématographique seront titulaires du droit moral les personnes auxquelles aura été reconnue la qualité d'auteur. Dans la pratique, il s'agira souvent de l'auteur d'une œuvre originale qui aura été adaptée pour l'écran. Comme l'a fait remarquer M. Marcel Plaisant, rapporteur de la loi, à propos de l'article 6 *bis*, il s'agit là d'un « droit de contrôle incessible dominant toutes les mutations ». On ne peut donc admettre, en opposition avec le texte même de la Convention, qu'en cédant ses droits pécuniaires l'auteur cède aussi ses droits moraux. Bien plus, une clause générale autorisant des modifications ne doit s'entendre que d'une manière restrictive. Il n'y a pas lieu de faire de discrimination comme en a faite, à tort, le Tribunal de la Seine dans l'affaire « Mélo », entre l'œuvre originale et l'œuvre nouvelle créée pour la cinématographie. En effet, dans tous les cas envisagés l'œuvre originale ne subit matériellement elle même aucune atteinte; il y a deux œuvres distinctes liées toutes deux à l'auteur par un lien de paternité spirituelle; ce n'est, en réalité, que par incidence et à travers la personnalité de l'auteur que l'une des deux œuvres pourra jeter un discrédit sur l'autre.

En cas de différend, c'est au juge qu'il appartiendra de décider si les revendications de l'auteur sont justifiées.

Les tenants de cette manière de voir demandent la stricte application de la règle générale formulée à l'article 6 *bis*,

considérant que, nonobstant toute clause contraire, l'auteur conserve les droits reconnus par la Convention.

Une telle conception est-elle en parfaite harmonie avec les nécessités de l'industrie cinématographique ? Avant de répondre à cette question, il est nécessaire d'examiner la seconde thèse.

LE POINT DE VUE DES PRODUCTEURS

Il arrive parfois dans la pratique qu'un auteur cède, moyennant une indemnité forfaitaire, pour la confection d'un film, un roman, une pièce de théâtre, une nouvelle ou même un scénario. La firme cinématographique sur cette donnée va tout mettre en œuvre pour la réalisation du film. Des capitaux, souvent importants, vont être engagés. On va faire appel à des artistes, à des techniciens, à une foule de collaborateurs; chacun, dans un domaine déterminé, va apporter le concours de son art, de sa science ou de sa pratique. Si l'auteur est appelé à apporter ses directives en cours de réalisation et si l'on tient compte de ses conseils, tout ira pour le mieux, au moins au point de vue qui nous occupe. Il n'en est pas toujours ainsi. L'auteur, après avoir cédé ses droits se désintéresse de la réalisation. Le producteur réalise le film. Il a acheté des droits, il veut être à l'abri des revendications de l'auteur basées sur des droits qu'il qualifie « d'imprécis ». Il n'a pas l'assurance qu'après avoir confectionné le film il ne sera pas exposé à s'entendre déclarer qu'il a déformé, mutilé ou transformé la pensée de l'auteur. Tout le travail entrepris risque d'être annihilé par des revendications qu'il estimera abusives. Il aura travaillé dans l'incertitude, parfois perdu des capitaux. Que faire ? Réclamer pour soi la qualité d'auteur. Devenu auteur et même auteur principal, le producteur voit sa position s'améliorer sensiblement. Il ne risque plus d'être en butte à de gênantes revendications. Assumant les risques de l'exploitation, il demeure le maître de l'œuvre qu'il présentera au public.

c) Le droit moral, son domaine possible.

Il est possible de concilier les deux thèses. Les tribunaux pourront prendre en considération le fait que l'auteur s'est désintéressé du travail de réalisation du film, ou, au contraire, qu'il ne lui a pas été permis d'exercer un contrôle efficace. Certains voudraient qu'en ne participant pas à la réalisation du film l'auteur se trouvât privé de la majeure partie de l'exercice de son droit moral. C'est là une opinion singulièrement avancée. En effet, le romancier, le dramaturge, le conteur, n'étant pas toujours cinéastes, sont en droit d'espérer que l'adaptation cinématographique, quoique nécessitant des modifications importantes de leur œuvre, respectera leur pensée créatrice. Nous ne pouvons partager l'opinion allemande d'après laquelle le film est beaucoup plus une entreprise commerciale qu'une production purement artistique.

Ainsi les auteurs et les auteurs seuls seront titulaires du droit moral, sorte de privilège exclusif de reproduction et d'exécution publique. Ayant cédé le droit de reproduire et de représenter, l'auteur conserve celui de contrôler la fidélité de la reproduction et de l'exécution. S'il estime que sa pensée a été mal traduite il peut s'opposer à la reproduction ou à l'exécution publique. Dans certains cas, il obtient réparation pécuniaire par suite d'une seconde action fondée non sur le droit moral mais sur l'idée de faute : on a, par exemple, porté atteinte à sa réputation artistique. Cette discrimination est utile à faire; il arrive souvent que l'on use de l'expression « droit moral » par abus de langage dans le sens de « réputation artistique ». Et de parler du droit moral des artistes, des réalisateurs, etc. Cette confusion est regrettable et un exemple va nous permettre d'en marquer l'importance.

Un artiste a apporté à la réalisation d'un film le concours de son talent s'efforçant de traduire d'une manière expressive et personnelle les caractéristiques du rôle qui lui a été confié. Puis, l'interprétation se trouve reproduite sur la bande d'une manière telle qu'elle peut porter préjudice à

la réputation artistique de l'acteur. L'artiste peut agir. Invoquera-t-il le droit moral ? Non. Il est un réalisateur et non pas un auteur et l'article 6 *bis* concerne uniquement les auteurs. Cependant, l'artiste pourra agir en réparation de préjudice causé, demander la suppression de la reproduction susceptible de nuire à son renom artistique et une indemnité pécuniaire. Ici, le demandeur devra apporter la preuve du préjudice causé. L'auteur, invoquant son droit moral, n'aurait pas eu à fournir cette preuve. Pourtant, en pratique, la distinction n'est pas toujours aussi nette; le juge, avant de statuer sera, en effet, amené à considérer l'importance des modifications ou mutilations subies par l'œuvre ainsi que le préjudice porté à l'honneur ou à la réputation de l'auteur.

Il convient donc de sauvegarder le droit moral en évitant que des clauses de style puissent l'amenuiser. Il faut aussi en concilier l'exercice avec les nécessités de l'exploitation cinématographique. On pourrait arriver à ce but en réglementant internationalement le « bon à tirer » donné par les auteurs. Dans certains cas les difficultés s'aplanissent. Si le producteur se trouve, en même temps, être l'auteur principal, il pourra être considéré comme mandataire de ses co-auteurs et exercer le droit moral des auteurs. S'il n'en est pas ainsi on pourrait résoudre bien des difficultés en reconnaissant au producteur le titre de mandataire des co-auteurs pour l'exploitation commerciale de l'œuvre commune.

Il nous faut maintenant dire quelques mots d'un cas particulier. On peut imaginer qu'un auteur ait cédé tous ses droits sur une œuvre et qu'un tiers contrefasse celle-ci. L'auteur, invoquant son droit moral peut-il agir en contrefaçon ? A notre avis, on doit répondre par l'affirmative toutes les fois que la contrefaçon a lieu dans des conditions susceptibles de nuire à sa réputation littéraire ou artistique. Pratiquement, ce cas devra se rencontrer assez souvent; le contrefacteur est, en effet, porté à dénaturer l'œuvre par des modifications, espérant ainsi se mettre à l'abri

des revendications possibles ⁽¹⁾. Signalons pourtant qu'en ce qui concerne la représentation illicite la jurisprudence ne semble pas toujours admettre que le droit moral seul puisse motiver l'application de l'article 428 du Code pénal (Paris 6 mars 1933).

Le droit moral après la mort de l'auteur.

Sans doute, le droit moral apparaît comme un droit du domaine privé; mais, pour peu qu'on pousse plus avant l'analyse on s'aperçoit qu'il s'agit dans le fond d'une institution destinée à sauvegarder les intérêts de la collectivité. Sans doute, se présente-t-il durant la vie de l'auteur comme une des expressions même du droit qu'il possède sur son œuvre; mais protéger ainsi l'auteur c'est protéger aussi le patrimoine artistique et intellectuel du pays dont il est le ressortissant. S'inspirant de cette conception, diverses législations se sont attachées à protéger l'œuvre contre des atteintes possibles après la mort de son auteur voire, s'agissant de pays où la protection est limitée à un certain nombre d'années *post mortem auctoris*, après l'expiration du délai de protection.

La loi Argentine du 30 septembre 1933 prévoit que trente ans après la mort de l'auteur, « tout citoyen de la nation argentine pourra dénoncer au Registre National de la propriété intellectuelle la mutilation d'une œuvre littéraire, scientifique ou artistique, les additions, les transpositions, les infidélités d'une traduction, les erreurs de pensée et les insuffisances dans la connaissance de la langue de l'original ou de la version ». Le droit moral se trouve alors exercé par l'Etat, différentes commissions étant chargées d'examiner les questions relatives aux œuvres littéraires, scientifiques, artistiques ou musicales. Telles sont aussi les tendances marquées par les législations italienne, roumaine, polonaise et danoise.

(1) La jurisprudence est dans ce sens : Paris, 12 février 1868, Ann. 1868, p. 74 ; Seine, 9 décembre 1893, Ann. 1896, p. 11 ; Seine, 31 décembre 1924, D. P. 1925-2-54.

La Conférence de Rome avait d'ailleurs émis un vœu à ce sujet. Il s'agissait d'éviter qu'après la mort de l'auteur son œuvre ne soit déformée, mutilée ou autrement modifiée « au préjudice de la renommée de l'auteur et des intérêts de la littérature, de la science et des arts » (*Actes*, de la Conférence de Rome, p. 349).

Reprenant cette proposition l'Administration belge et le Bureau de l'Union demandent que soit insérée dans le texte de la Convention, lors de la Conférence de Bruxelles, une clause « obligeant » les Etats à prendre des mesures dans ce sens.

Certaines législations habilitent les héritiers au moins pendant un certain temps à intervenir au nom du droit moral de l'auteur. Pour excellentes parfois, pareilles dispositions n'en demeurent pas moins souvent insuffisantes. Qui sait, en effet, si les héritiers seront à même d'exercer les droits dont on les investit ! Ne serait-il pas souhaitable de prévoir que certains organismes pourront suppléer à la carence ou à l'inaction des héritiers ? Ces organismes (académies, commissions composées de personnalités compétentes, associations d'auteurs, etc.) seraient chargés de la défense des intérêts moraux des auteurs après l'expiration des délais de protection.

Aussi l'Administration belge et le Bureau de l'Union proposent-ils l'adjonction d'un alinéa 3 à l'article 6 *bis*. Le texte serait ainsi libellé :

« Les Pays de l'Union s'engagent à appliquer le droit au respect aux œuvres tombées dans le domaine public, et particulièrement aux chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration générale, à quelque époque qu'ils appartiennent et quel que soit leur pays d'origine. Les adaptations littéraires, théâtrales, musicales, plastiques, cinématographiques ou autres desdites œuvres ne seront permises qu'à condition de ne pas les travestir ou les fausser dans leur esprit par des déformations, mutilations, changements, retranchements ou adjonctions capables de les dénaturer et de porter une grave atteinte tant à la beauté de l'œuvre qu'au droit moral de l'auteur et à sa réputation. Les parodies qui se présentent

comme telles, sans qu'il y ait confusion possible avec l'original, sont néanmoins autorisées. »

En matière cinématographique les faits se présenteront de la manière suivante : on veut porter à l'écran une œuvre généralement très connue et appréciée du public sous sa forme originale : roman, œuvre théâtrale voire œuvre musicale. On pourrait aussi envisager le cas d'un film, tombé dans le domaine public, dont on entreprendrait de réaliser une nouvelle version ; mais ce cas sera évidemment assez rare ; il s'agirait, par exemple, d'un film muet ayant eu un certain succès qui, un grand nombre d'années après, servirait de thème à une nouvelle œuvre cinématographique.

Avec juste raison, le paragraphe 3 dont on propose l'adoption n'emploie pas des termes semblables à ceux du paragraphe 1, « ... préjudiciable à son honneur ou à sa réputation ». Il s'agit non seulement des intérêts qu'aurait pu défendre l'auteur de son vivant, mais aussi de ceux plus généraux relatifs au patrimoine intellectuel et artistique de la société. On considère, en outre, l'œuvre en elle-même, telle que l'a laissée son auteur à la postérité. Aussi les organismes chargés de cette protection auraient-ils à déterminer si les modifications projetées ne faussent pas l'esprit de l'œuvre en la dénaturant et en portant « une grave atteinte » à la réputation de l'auteur. A condition d'être exercé d'une manière rationnelle et par des personnes compétentes pareil droit, loin de nuire au développement de l'art cinématographique et à la diffusion par ce mode d'expression des chefs-d'œuvre de l'esprit, favoriserait la production cinématographique. Le public présente une tendance parfois fâcheuse à la généralisation. Pour avoir un jour, par exemple, assisté à la projection d'un film représentant « Les Femmes savantes » et n'avoir eu qu'un pâle reflet de l'œuvre de Molière, il est tenté de croire à l'impossibilité de la réalisation des films de ce genre et partant, de s'en désintéresser à tout jamais. A un autre point de vue encore ce contrôle présenterait un grand intérêt. La grande diffusion du film et l'engouement du public pour un genre de spectacle généralement moins onéreux que le théâtre, en fait un ins-

trument éducatif de premier ordre. Nombre de gens n'ont appris l'existence d'une œuvre voire hélas ! d'un auteur, que par une œuvre adaptée au cinéma. On se doit, pour cette première prise de contact avec l'œuvre, de ne pas présenter au public peu averti une parodie du chef-d'œuvre qu'on aurait dû lui montrer. Quoique placé sur un plan différent, ce dernier argument a une valeur certaine. Il n'est qu'un des aspects de l'idée de patrimoine artistique du pays dont nous avons déjà eu l'occasion de dire quelques mots.

Une remarque pourtant s'impose. Ce contrôle doit se cantonner dans les limites précédemment tracées et conserver son caractère propre. Certains pays, tels l'Allemagne, ont une façon assez particulière d'envisager le rôle de la censure qui mêle parfois des considérations artistiques à ses critères d'appréciation. Il serait fâcheux d'associer deux notions aussi distinctes. Cela équivaldrait, en somme, à exiger que tous les films, avant de pouvoir être publiquement projetés, fussent soumis à un organisme chargé de leur attribuer une sorte de diplôme de valeur artistique, faute de quoi leur projection serait interdite ! Quelque opposé que nous soyons à cette manière de voir, reconnaissons qu'il y a peut-être là une idée dont, sous une forme plus atténuée, on pourrait tirer parti. Mais le dernier juge n'est-il pas le public ?

On ne saurait trop insister sur la nécessité de fixer internationalement tout au moins les règles générales d'exercice du droit moral *post mortem auctoris*. Le film est par sa nature une œuvre internationale et si le choix lui en est laissé, il est vraisemblable que le producteur désireux de réaliser un film sur une donnée déterminée le fera dans le pays où il conservera toute liberté d'action. Un exemple récent nous en est un témoignage.

En Tchécoslovaquie le droit moral est sauvegardé après la mort de l'auteur et continue de l'être quand l'œuvre est tombée dans le domaine public. On a pu de cette façon empêcher que le fameux opéra national tchèque « Die Verkaufte Braut » (« La Fiancée vendue »), ne servit de scénario à un film sonore. Ce que voyant, les producteurs s'en

furent dans un pays où ils pouvaient réaliser le film en question, la protection du droit moral n'étant pas là si développée qu'en Tchécoslovaquie.

Rappelons le vœu formulé au Congrès de la Confédération Internationale des travailleurs intellectuels, tenu à Londres en septembre 1934 :

« Emet le vœu que sans qu'il soit atteinte aux intérêts matériels des ayants-droit, l'exercice du droit moral soit transféré, après la mort de l'auteur, aux groupements professionnels et charge le secrétaire général d'en poursuivre les modalités d'application. »

Dans le même ordre d'idées de la Cour de cassation de Rome (3^e Chambre) a décidé, le 22 novembre 1931, que le droit moral ne peut être exercé que personnellement par l'auteur et après sa mort par les personnes indiquées par la loi. (D. A. 1932 p. 35.)

DUREE DE LA PROTECTION DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

Les Dispositions de la Convention de Berne.

L'article 7 de la Convention de Berne contient les dispositions relatives à la durée de la protection accordée aux différentes œuvres (1). Bien que le paragraphe premier pose une règle générale accordant protection pendant la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort, cette durée est loin

(1) « La durée de la protection accordée par la présente Convention comprend la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort.

« Toutefois, dans le cas où cette durée ne serait pas uniformément adoptée par tous les Pays de l'Union, la durée sera réglée par la loi du pays où la protection sera réclamée et elle ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'œuvre. Les Pays de l'Union ne seront, en conséquence, tenus d'appliquer la disposition de l'alinéa précédent que dans la mesure où elle se concilie avec leur droit interne.

« Pour les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie, pour les œuvres posthumes, pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, la durée de la protection est réglée par la loi du pays où la protection est réclamée, sans que cette durée puisse excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'œuvre. »

d'avoir été adoptée par les différents pays unionistes. En outre, pour certaines œuvres la Convention laisse au pays dans lequel la protection est réclamée le soin de fixer la durée de cette protection.

Ce défaut d'unification ⁽¹⁾ n'est pas sans présenter parfois de graves inconvénients et il faut noter les efforts faits lors des Conférences de révision de la Convention de Berne dans le but d'unifier le délai normal de protection. Il suffit, pour mesurer l'importance de cette question, d'imaginer un cas concret. Soit un pays dans lequel la protection est accordée jusqu'à 20 ans *post mortem*; des auteurs de ce pays adaptent un roman d'un auteur français décédé 25 ans aupa-

(1) Les délais adoptés par les différents Etats sont les suivants : *Perpétuité* : Portugal (loi du 27 mai 1925); Mexique (Code civil, article 1959).

Quatre-vingts ans « post mortem » : Espagne (loi du 10 février 1879); Colombie (loi du 26 octobre 1886); Cuba (ordon. 1879, 1900, 1901 et 1902); Guatémala (29 octobre 1879); Nicaragua (Code civil, 5 mai 1904); Vénézuëla (loi du 17 mai 1894).

Soixante ans « post mortem » : Brésil (Code civil).

Cinquante ans « post mortem » : France et colonies (loi 14 juillet 1866); Belgique (loi 22 mars 1883); Danemark (loi 1^{re} avril 1912); Esthonie (loi 28 mars 1911); Finlande (loi du 3 juin 1917); Angleterre et colonies (loi 16 décembre 1911); Canada (4 juin 1921); Grèce (16 juillet 1920); Hongrie (31 décembre 1921); Irlande (20 mai 1927); Italie (7 novembre 1925); Luxembourg (16 mai 1898); Maroc français (29 juillet 1916); Tanger (12 août 1926); Monaco (ord. 1889-1896); Norvège (4 et 23 juillet 1910); Palestine (ord. 21 mars 1924); Pays-Bas (23 septembre 1912); Pologne (29 mars 1926); Syrie et Liban (17 janvier 1924); Tchécoslovaquie (24 novembre 1926); Tunisie (15 juin 1889); Equateur (3 août 1887); Costa-Rica (26 juin 1896); Yougoslavie (26 décembre 1929).

Trente ans « post mortem » : Allemagne (19 juin 1901 et 22 mai 1910); Autriche (13 juillet 1920); Bulgarie (11 juillet 1921); Dantzig (constitution du 14 juin 1922, art. 116); Suède (30 mai 1919); Suisse (7 décembre 1922); Bolivie (29 octobre 1909); République de Saint-Domingue (24 novembre 1914); Japon (3 mars 1899); Roumanie (28 juin 1923); Chine (13 décembre 1915).

Vingt-cinq ans « post mortem » : San Salvador (2 juin 1900); Uruguay (15 mars 1912).

Vingt ans « post mortem » : Libéria (22 décembre 1911); Chili (17 mars 1925); Pérou.

Vingt-huit ans (doublés par le renouvellement du copyright, 56 ans) : Etats-Unis.

Quinze ans « post mortem » : U. R. S. S.

Dix ans « post mortem » : Argentine (29 septembre 1910).

ravant et produisent une œuvre dramatique; ils pourront faire représenter la pièce, dans leur pays, sans avoir besoin d'obtenir l'autorisation des héritiers de l'auteur du roman initial; au contraire, la même œuvre ne pourrait être représentée en France qu'avec leur autorisation, le droit de l'auteur étant protégé jusqu'à 50 ans *post mortem*.

Pareil système risque fort de désavantager les pays ayant une protection de courte durée. La question présente une importance d'autant plus grande que les progrès de la technique offrent de plus en plus des modes d'expression nouveaux et perfectionnés aux auteurs. Il convient de remarquer qu'à défaut d'une unification totale ces questions de délais doivent être réglées en s'inspirant du principe de réciprocité. L'assimilation de l'étranger au national — principe essentiel de la Convention — risque, en matière de délais, de conduire à des solutions injustes. Il est intéressant de voir quelles sont d'ailleurs sur ce point les solutions préconisées par l'Administration belge et le Bureau de l'Union.

Deux cas peuvent se présenter suivant que la protection est accordée pour une durée supérieure ou inférieure à 50 ans *post mortem*. Pour les durées supérieures à 50 ans on ne saurait demander aux pays dans lesquels elles sont en usage qu'ils les appliquent aux œuvres originaires d'autres pays; et, par réciprocité une œuvre protégée pour une durée de 80 ans *post mortem*, par exemple, dans son pays d'origine ne bénéficiera à l'étranger que de la protection de cinquante ans. Aussi propose-t-on de remplacer l'alinéa 2 par le texte suivant :

« Les Pays dont la législation accorderait une protection plus longue ne seront pas tenus de protéger les œuvres originaires des autres pays de l'Union pendant une durée exdédant celle prévue à l'alinéa premier. »

Le second point vise le système particulier pratiqué par la Grande-Bretagne. Ce pays prévoit, en effet, après la mort de l'auteur deux périodes de régime différent : une période de vingt-cinq ans durant laquelle le droit de reproduire appartient aux héritiers du *de cujus* et une seconde période

de la même durée avec licence légale (libre reproduction moyennant une redevance à verser aux héritiers). Le Bureau de Berne, pour concilier cet état de choses avec la règle générale préconise un système de réciprocité pour le cas où le pays étranger ne voudrait pas accorder aux œuvres anglaises une protection de 50 années *post mortem*. L'alinéa 3 serait ainsi rédigé :

« Si dans un pays de l'Union le délai de protection embrasse, après la mort de l'auteur, une période où, à condition qu'il soit versé une redevance aux ayants-droit de l'auteur, la reproduction pour la vente, est licite, les autres pays de l'Union ne seront tenus, pendant cette période, que d'appliquer aux œuvres originaires dudit pays un traitement correspondant à celui prévu dans ce pays. »

La Photographie.

En ce qui concerne les œuvres photographiques, la question de la durée de protection apparaît plus complexe. L'alinéa 3 actuel de la Convention de Berne laisse à chaque pays le soin de fixer la durée de protection. L'unification de la durée des délais en ce qui concerne la protection des photographies et surtout des films est rendue plus difficile du fait que certains pays ont déjà introduit dans leur législation interne des délais particuliers. Lors de la révision de la Convention à Rome un effort avait été tenté en vue d'uniformiser les délais de protection accordés dans les divers Pays de l'Union aux œuvres photographiques. On proposait un délai minimum de 20 années et les différents pays (sauf le Japon) étaient favorables à cette proposition; les difficultés surgirent à propos des modalités d'application. Il est intéressant d'insister sur ce point car des divergences de vues analogues se présentent à propos des œuvres cinématographiques.

Pour que la protection put s'appliquer, certains demandaient que la date de publication et le nom de l'auteur soient indiqués sur la photographie. A défaut de ces mentions l'auteur aurait perdu le bénéfice du délai ou même n'aurait pu bénéficier d'aucune protection. Ce sont ces di-

vergences qui empêchèrent l'aboutissement d'une disposition à laquelle était favorable la grande majorité des pays de l'Union. Vouloir introduire dans le texte de la Convention des règles relatives aux modes de preuve, n'est-ce pas accroître singulièrement les difficultés du problème ? D'ailleurs, l'article 4 de la Convention laisse à chaque pays le soin de déterminer les moyens de recours garantis à l'auteur pour sauvegarder ses droits. On ne saurait songer à vouloir unifier les conditions et les formalités alors que les divers pays ne sont pas encore arrivés à se mettre d'accord sur les délais.

Actuellement, la question de la protection des œuvres photographiques se pose de la manière suivante. L'Administration belge et le Bureau de l'Union proposent l'adoption d'un délai de 20 ans à partir de la publication de l'œuvre ou de la création si l'œuvre n'a pas été publiée. Les pays accordant une protection plus longue ne seraient pas tenus de protéger les œuvres originaires des autres pays pendant une durée excédant 20 ans. D'ailleurs, remarquons que ceux qui préconisent l'adoption d'un délai de 20 années sont favorables, en général, à l'assimilation des œuvres cinématographiques aux autres œuvres (Association Littéraire et Artistique Internationale par exemple); seule la diversité dans les différents pays de la protection des œuvres photographiques exige de tenter l'essai d'unification sur la base d'un délai relativement court. Quant à la question subsidiaire de l'apposition d'une date sur la photographie, les pays demeureront libres d'en décider. Ce point est d'ailleurs loin de présenter l'intérêt que d'aucuns semblent vouloir lui accorder; bien souvent, en effet, il sera possible de fixer la date avec précision bien qu'elle ne soit pas mentionnée sur la photographie : représentation de tel ou tel événement dont il est aisé de connaître la date, par exemple.

Le Film cinématographique.

En ce qui concerne les œuvres cinématographiques l'Administration belge et le Bureau de l'Union proposent de ne

pas les soumettre à la règle générale; ceci pour tenir compte du fait que de nombreux pays possèdent déjà à cet égard, dans leur droit interne, un régime d'exception. Aussi, les rédacteurs reprennent-ils l'ancien alinéa 3 de l'article 7 en un alinéa 5 nouveau dont ils souhaiteraient l'adoption lors de la prochaine révision de la Convention :

« Pour les œuvres d'art appliqué à l'industrie, les œuvres cinématographiques, les œuvres publiées par des personnes juridiques, les œuvres anonymes ou pseudonymes, les œuvres posthumes, la durée de la protection est réglée par la loi du pays où la protection est réclamée, sans que ce pays soit toutefois obligé d'accorder une protection plus longue que celle qui est fixée dans le pays d'origine de l'œuvre. »

Ainsi, par la force des choses, va-t-on se trouver en présence d'un délai de protection réduit lorsqu'il s'agira d'œuvres cinématographiques. Aussi a-t-on cherché à en donner justification. Pour justifier leur proposition les rédacteurs du Bureau de l'Union disent ceci : « Il faut bien reconnaître que les œuvres cinématographiques ne fournissent pas, en général, une carrière très longue, et qu'en limitant la période durant laquelle elles sont protégées à 20 ou 30 ans à dater de la création, par exemple, on ne cause pas de dommage aux cinéastes. » Il ne faut pas oublier, en effet, que la prise de vues fixe d'une manière définitive sur la bande de pellicule non seulement l'action et le mouvement du film mais aussi le jeu des acteurs et tous les détails de la mise en scène. Les progrès de la technique, le changement des goûts du public, voire les vicissitudes de la mode font rapidement perdre au film son caractère original et sa valeur marchande. Et même un délai de 20 ou 30 ans n'est-il pas excessif ? Bien des films ne présentent plus au bout de dix années qu'un caractère de « curiosité ». A peine peut-on citer certaines œuvres cinématographiques anciennes qui, modifiées par leurs créateurs et perfectionnées techniquement, remportèrent un bien éphémère succès.

A l'inverse, pourtant, on est obligé de reconnaître qu'il existe des œuvres cinématographiques qui, en raison même

de leur caractère, conservent longtemps toute leur valeur; il pourra s'agir d'un film d'actualités, d'une œuvre documentaire ou bien d'une reconstitution historique filmée, par exemple. L'argument pratique, précédemment invoqué, perd ainsi de sa valeur. On ne saurait, en effet, admettre que les délais de protection varient suivant l'espèce du film considéré.

Nous pensons qu'il serait désirable, au contraire, de ne pas créer un délai spécial pour l'œuvre cinématographique. Ne peut-on pas accorder à l'œuvre cinématographique une protection analogue à celle dont jouit l'œuvre théâtrale ? Il est intéressant à ce sujet de signaler une ordonnance gouvernementale du Gouvernement autrichien du 15 décembre 1933 modifiant les délais de protection du droit d'auteur. La durée de protection est portée de 30 à 50 ans; celle des œuvres photographiques et cinématographiques étant limitée respectivement à 20 et 30 ans. Si cette limitation appelle les critiques formulées plus haut et ne s'explique pas juridiquement, la solution choisie quant au point de départ du délai de protection par la législation autrichienne nous paraît plus heureuse.

Le délai court ⁽¹⁾ de la première projection publique et s'il n'y a pas eu projection publique du jour de la prise de vue. L'intérêt d'une pareille mesure est d'éluder l'importante question de la détermination des auteurs du film. En choisissant comme point de départ du délai la date du décès de l'auteur on se heurte, en effet, à des difficultés qui tiennent au fait que le film est le résultat d'une collaboration complexe. En outre, si l'on admet certaines théories l'auteur pourrait être non une personne physique, mais une personne morale; dans ce dernier cas, la solution serait des plus délicates. Il ne faut pas que le délai de protection d'une œuvre se trouve lié à la vie d'une société et puisse disparaître avec la dissolution ou la faillite de celle-ci. A l'inverse, on pourrait craindre, comme le fait judicieusement remar-

(1) Voir, à ce sujet, *Musique et Instruments*, mars 1934, p. 138; *Tribune du droit d'auteur*, par M. François HEPP.

quer M. Français Hepp, que se constituât au profit de certaines sociétés un véritable bien de main morte.

Le point de départ de la protection doit donc être choisi en fonction d'un événement propre à la vie du film. Cette solution logique est-elle aisément applicable ?

La détermination de la date de la première projection publique est aisée; il suffit, sachant ce que l'on doit entendre par « projection publique » de prévoir un mode pratique de procédure donnant toute garantie d'authenticité. Il serait facile également de grouper en un même lieu les indications propres à chaque œuvre cinématographique.

Le second cas, par contre, soulève quelques difficultés d'application. A défaut de projection publique il faut choisir un autre point de départ du délai de protection : la législation autrichienne adopte la date de la prise de vues. En ce qui concerne la prise d'un cliché photographique il est relativement aisé d'en déterminer la date. Il s'agit là, en effet, d'une opération simple facilement localisable dans le temps; il suffit de déterminer des modes de preuve pour les cas où le cliché, par la nature même du sujet reproduit, ne donne pas d'indication précise à cet effet.

Toute différente est la question du film. A part quelques rares exceptions (film d'actualité), l'œuvre cinématographique, à ne s'en tenir qu'à la prise de vue, est le résultat d'une multitude d'opérations. Le plus souvent les diverses scènes auront été « tournées » en différents lieux et à des dates plus ou moins éloignées les unes des autres. La réalisation de certains films a demandé un travail de plusieurs années; maintes scènes ont été « tournées » plusieurs fois. Le film n'existe donc réellement que du jour où, de ces opérations fragmentaires, est née une bande unique constituant un ensemble coordonné. On ne peut ainsi prendre comme point de départ d'un délai de protection la date de la prise de vues même en entendant par ce terme la date du début ou de la fin de l'enregistrement du film. D'ailleurs, pour essentielle qu'elle soit, la prise de vue, même considérée dans son ensemble, n'est qu'une phase préparatoire, une réunion de matériaux dont l'ordonnance fait défaut.

Le mieux serait, à notre avis, de choisir dans la vie du film la phase la plus proche de la projection publique. Cette opération est celle du montage du négatif du film. A compter de cette date seulement on peut dire que l'œuvre cinématographique existe réellement et mérite d'être protégée. Enfin, à l'inverse de la prise de vue, l'opération du montage définitif est localisable dans le temps et dans l'espace.

CHAPITRE IV

LES ATTEINTES AUX DROITS DE L'AUTEUR

La Législation.

Toute reproduction d'une œuvre ou représentation de celle-ci non autorisées par l'auteur ou ses ayants-droit doivent être considérées comme illicite. La confection d'un film est assimilable à une édition et sa projection en public à une représentation; aussi, suivant les cas considérés faudra-t-il appliquer à l'œuvre cinématographique des textes différents.

Le décret du 28 mars 1852 concerne la contrefaçon :

ARTICLE PREMIER. — La contrefaçon, sur le territoire français, d'ouvrages publiés à l'étranger et mentionnés en l'article 425 du Code pénal, constitue un délit.

ART. 2. — Il en est de même du délit de l'exportation et de l'expédition des ouvrages contrefaisants. L'exportation et l'expédition de ces ouvrages sont un délit de la même espèce que l'introduction, sur le territoire français, d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France ont été contrefaits à l'étranger.

ART. 3. — Les délits prévus par les articles précédents seront réprimés conformément aux articles 427 et 429 du Code pénal.

ART. 4. — Néanmoins, la poursuite ne sera admise que sous l'accomplissement des conditions exigées relativement

aux ouvrages publiés en France, notamment par l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793.

Le Code pénal contient les dispositions suivantes relatives à la contrefaçon et à la représentation illicite :

ART. 425. — Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture, ou toute autre production, imprimée ou gravée, en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon; et toute contrefaçon est un délit.

ART. 426. — Le débit d'ouvrages contrefaits, l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits à l'étranger, sont un délit de la même espèce.

ART. 427. — La peine contre le contrefacteur ou contre l'introducteur sera une amende de cent francs au moins et de deux mille francs au plus; et contre le débitant, une amende de vingt-cinq francs au moins et de cinq cents francs au plus.

La confiscation de l'édition contrefaite sera prononcée tant contre le contrefacteur que contre l'introducteur et le débitant.

Les planches, moules ou matrices des objets contrefaits, seront aussi confisqués.

ART. 428. — Tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvrages dramatiques au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni d'une amende de cinquante francs au moins et de cinq cents francs au plus, et de la confiscation des recettes.

ART. 429. — Dans les cas prévus par les quatre articles précédents, le produit des confiscations, ou les recettes confisquées, seront remis au propriétaire, pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il aura souffert; le surplus de son indemnité, ou l'entière indemnité, s'il n'y a eu ni vente d'objets confisqués, ni saisie de recettes, sera réglé par les voies ordinaires.

Le législateur paraît avoir sanctionné plus sévèrement les atteintes au droit d'édition que la représentation illicite.

En effet, l'article premier du décret de 1852 précise que la contrefaçon est un délit et renvoie à l'énumération de l'article 425. Qui du droit de représentation ? Ne peut-il y avoir contrefaçon par représentation ? A vrai dire il faut voir là une conséquence du fait que le préjudice causé par l'édition apparaissait, à l'époque, plus grave que celui de la représentation illicite. Depuis, la situation a changé. L'édition-papier est passée au second plan ; c'est par l'exécution ou la représentation (directe ou indirecte par le disque, le film, la radiodiffusion, etc.) que le public sera souvent amené à connaître une œuvre. D'ailleurs, cette particularité des textes est loin d'avoir toute l'importance que certains lui attribuent ; dans le cas du disque ou du film par exemple l'exécution publique fera souvent apparaître l'existence d'une contrefaçon par édition. Pratiquement l'article 427 ne s'appliquera pas dans le cas de représentation illicite ; on appliquera l'article 429, prévoyant confiscation du produit des recettes au profit de l'auteur lésé. Nous envisagerons successivement la représentation illicite du film et les divers aspects de la contrefaçon en matière cinématographique.

La représentation illicite.

Nous avons déjà montré comment la jurisprudence assimilait la représentation publique d'un film à une représentation. Il nous suffira de rappeler d'ailleurs que lors de l'enregistrement du film les interprètes ont donné une représentation ; celle-ci deviendra publique par la projection de l'œuvre cinématographique dans une salle de spectacle. Les dispositions de l'article 428 sont donc applicables. On doit d'ailleurs entendre par représentation « toute disposition fugitive d'images ou de sons qu'un artiste ou un musicien a groupés pour en former une œuvre » (Claro, Pouillet). Il en est de même de « la communication à un public généralement réuni dans une salle et appelé à en jouir dans le temps même où elle se produit » (Civ., 10 novembre 1930, D. H., 1930, 569).

Aussi, à part un arrêt assez ancien de la Cour de Bor-

deaux du 18 novembre 1904 (D.P. 1910.2.81) la question n'est plus guère discutée. Un arrêt de la Cour de Bordeaux du 11 février 1930 (D.P., 1931.2.124) précise que l'application de l'article 428 s'étend à « toute production du domaine littéraire, scientifique et artistique dont les représentations sont faites au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, c'est-à-dire sans leur consentement formel ». Un arrêt analogue a été rendu par la Cour de Dijon le 9 juillet 1930 (D. H., 1930. 500). Cette décision précise que : constitue le délit de représentation illicite le fait de projeter un film dans deux communes alors qu'il n'a été loué que pour être représenté dans l'une des deux. Une ordonnance de référé du Tribunal de la Seine du 11 février 1935 (*Comœdia*, 5 avril 1935) reconnaît l'applicabilité au film des dispositions des articles 3 du décret-loi des 13-19 janvier 1791 et 428 du Code pénal.

Pratiquement, le cas le plus courant sera celui d'un directeur de salle qui aura projeté le film soit au delà du temps pour lequel il l'avait loué, soit en des lieux pour lesquels il n'avait pas reçu d'autorisation de l'auteur ou de son représentant; parfois il peut s'agir du non paiement des droits.

Le principe étant unanimement reconnu, il reste à en examiner les modalités d'application.

Pour que l'article 428 du Code pénal soit applicable il faut la réunion des trois conditions suivantes :

- 1° Une représentation ou une exécution publique.
- 2° Un défaut d'autorisation.
- 3° La mauvaise foi du délinquant.

Le droit pour l'auteur d'un ouvrage dramatique d'en empêcher la représentation publique est indépendant de tout préjudice matériel (Requêtes, 15 janvier 1867. D. P. 67.1. 181). Les textes applicables sont le décret des 13-19 janvier 1791, articles 3, la loi des 19 juillet-6 août 1791 et les articles 428 et 429 du Code pénal.

En ce qui concerne les sanctions, il est prévu une amende de 50 à 500 francs et la confiscation des recettes au profit de l'auteur pour l'indemniser du préjudice qu'il aura souffert.

Différents cas peuvent se présenter. L'auteur demandera au tribunal l'autorisation de faire saisir les recettes; la saisie peut être autorisée dans le cas de représentation illicite mais aussi pour non paiement des redevances auxquelles était subordonné le droit de représentation (droit de projeter publiquement un film, par exemple). Dans ce cas, d'après le décret-loi des 13 juillet-6 août 1791, la saisie crée au profit des auteurs un privilège sur les recettes pour ce qui leur est dû du fait de la représentation d'après la convention intervenue entre eux et les entrepreneurs de spectacles.

Quant à la mauvaise foi, une des conditions du délit, elle résulte des circonstances. Nous aurons l'occasion d'approfondir ce point à propos de l'application de l'article 425; disons dès maintenant que si, en règle générale, la mauvaise foi ne se présume pas, dans le cas présent le fait d'avoir donné une représentation non autorisée fait peser sur le directeur de salle la présomption de mauvaise foi; il lui appartiendra donc de faire la preuve du contraire. Il est possible, comme nous le verrons à propos de l'article 425 que seule soit ordonnée la confiscation de la recette au profit de l'auteur à l'exclusion de toute amende pénale. Dans d'autres cas, au contraire, la faute sera plus grave. L'arrêt de la Cour de Bordeaux (11 février 1930) en est un exemple; contrairement aux indications portées par la convention passée entre le directeur de salle et le distributeur (agissant au nom de l'auteur) le film avait été projeté en des lieux pour lesquels l'autorisation n'avait pas été donnée; la mauvaise foi apparaissait d'une manière évidente dans le fait que sur la feuille de recettes le directeur de salle n'avait pas mentionné les lieux de projection; il y avait non seulement défaut d'autorisation mais atteinte portée à la volonté formelle de l'auteur manifestée par le bon de commande.

La Cour de Dijon (9 juillet 1930) donne, en outre, quelques précisions. Le fait de projeter un film sans autorisation ne constitue pas un abus de confiance, car il n'implique pas la volonté de s'approprier, il n'empêche pas la restitution et ne dépouille pas le propriétaire; néanmoins l'article

428 du Code pénal s'applique : il faut le consentement formel de l'auteur.

Il est nécessaire de faire une remarque visant l'indemnité qui peut être allouée à l'auteur. Dans la majorité des cas une saisie aura été autorisée et pratiquée sur les recettes; si non l'indemnité sera, conformément à l'article 429 du Code pénal, réglée par les voies ordinaires. Aussi le tribunal ne peut ordonner la confiscation des recettes de la représentation illicite s'il n'y a pas eu saisie préalable (Dijon, 9 juillet 1930, *Annales*, 1931, 138).

Notons enfin que si le contrat intervenu entre le représentant de l'auteur et l'entrepreneur de spectacle ne saurait en aucun cas modifier les dispositions toujours impératives de la loi pénale; il peut évidemment donner, en outre, naissance à certaines actions; de même on appliquera les règles du droit commun aux autres actions que peut provoquer une représentation illicite (actes de concurrence déloyale, quasi-délits civils, etc.).

La contrefaçon.

Les principes généraux.

Avant d'aborder l'examen de la contrefaçon dans le domaine de la cinématographie, nous rappellerons quelques règles générales. Pour qu'il y ait contrefaçon il faut la réunion de deux éléments; une reproduction matérielle et la mauvaise foi du délinquant.

La reproduction matérielle.

La reproduction peut être totale, servile et textuelle (Paris, 1^{er} mars 1930) ou bien partielle; il suffit qu'elle porte atteinte à ce qui « caractérise l'expression particulière et originale que l'artiste (ou l'auteur) a donné à sa pensée » (Paris, 16 novembre 1893, D. P., 1894.2.64). On protège non pas l'idée mais la forme donnée à celle-ci. Le fait d'emprunter à une œuvre son sujet avec ses accessoires et ses épisodes

est une contrefaçon (Paris, 20 février 1872, D. P., 1872.2.173). En second lieu, le mode de reproduction importe peu; la contrefaçon est indépendante du procédé utilisé. C'est ainsi, par exemple, qu'il pourra y avoir contrefaçon si un photographe reproduit un tableau; si un dramaturge s'inspire d'un roman; si un fabricant de disques enregistre une composition musicale; si un traducteur écrit une version d'un ouvrage étranger, etc. On ne doit pas prendre non plus en considération l'imperfection ou la grossièreté des moyens d'exécution (Besançon, 21 mai 1902, D. P., 1904.2.9).

La mauvaise foi.

La contrefaçon étant un délit (article 425), elle ne peut être retenue que s'il y a mauvaise foi du délinquant⁽¹⁾. D'ailleurs la mauvaise foi du prévenu est présumée par l'existence du fait matériel; l'ignorance de la loi ne saurait constituer la bonne foi⁽²⁾.

La mauvaise foi est suffisamment caractérisée par une négligence grave, une indifférence fâcheuse pour les droits d'autrui⁽³⁾.

La contrefaçon consiste, en effet, d'après Vaunois « dans la reproduction avec intention frauduleuse des traits essentiels d'une œuvre protégée par la loi ».

Il peut arriver que la mauvaise foi fasse défaut. Dans ce cas, il n'y a pas d'action pénale, mais seulement une action civile pour réparation d'un préjudice causé involontairement⁽⁴⁾. D'un autre côté, les ouvriers employés à une contrefaçon ne sont pas *ipso facto* susceptibles d'être poursuivis; on les présume avoir ignoré le caractère de l'acte auquel ils ont participé⁽⁵⁾.

Quant à la procédure nous la résumerons sommairement.

(1) Cr., 13 janvier 1866, D. P. 1866-1-235.

(2) Cr., 23 juin 1893, D. P. 1893-1-616.

(3) Rennes, 9 février 1892, et Besançon, 6 juillet 1892, D. P. 1893-2-268 et 579.

(4) Ca., 7 décembre 1900, D. P. 1905-1-339; POUILLET, 475.

(5) Paris, 6 avril 1850, D. P. 1852-2-59.

La procédure.

L'action sera déclenchée par le ministère public, d'office ou sur la plainte de la personne intéressée, qui se sera ou non constituée partie civile. L'action publique et l'action civile peuvent être exercées ensembles ou séparément. Le délit peut, au gré du demandeur, être porté devant le tribunal civil ou le tribunal correctionnel ainsi qu'il en résulte de la combinaison des articles 1 et 3 du Code d'Instruction criminelle. Devant le tribunal correctionnel l'intéressé peut se porter partie civile ou recourir à la procédure de la citation directe (Paris, 18 novembre 1893, D. P., 1894.2.17).

Conformément à l'article 3 il y aura saisie et confiscation :

« Les officiers de paix seront tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres, leurs héritiers ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs. »

Cette confiscation peut être prononcée par le tribunal civil. En ce qui concerne l'application de la peine correctionnelle (amende) on peut tenir compte de circonstances atténuantes, on peut aussi accorder au délinquant le bénéfice du sursis. Signalons aussi que la juridiction administrative n'est jamais compétente, même s'il s'agit par exemple de la reproduction illicite de monuments publics (Civ., 11 janvier 1905, D. P., 1905.1.300).

La contrefaçon dans le domaine cinématographique.

La contrefaçon dans le domaine cinématographique sera le plus souvent constatée à l'occasion d'une projection publique du film. L'auteur lésé pourra demander la saisie des recettes, et la confiscation des diverses copies du film incriminé entre les mains des personnes participant aux diverses phases de l'exploitation (producteur, distributeur, directeur de salle, etc.). Une indemnité pourra, en outre, lui être allouée.

Nous allons examiner le cas de la contrefaçon d'œuvres artistiques puis celui d'œuvres littéraires.

§ 1. *La contrefaçon d'œuvres artistiques.*

La jurisprudence nous offre différentes espèces de cas de contrefaçon d'œuvres artistiques par le moyen du cinématographe. Il peut s'agir d'une reproduction filmée d'une œuvre artistique : tableau, sculpture, œuvre architecturale, etc. On peut également rencontrer le cas d'une reproduction cinématographique à laquelle l'œuvre originale n'a pas servi directement de modèle; le cinéaste pourtant s'en est inspiré de telle manière que le spectateur connaissant l'œuvre originale pourra immédiatement déceler la ressemblance.

Un cas de reproduction de tableau nous est donné par un jugement du Tribunal civil de la Seine du 3 décembre 1913 (1).

Un film, « Le Vertige » avait été annoncé au public par des affiches publicitaires sur lesquelles figurait une image rappelant un tableau d'Etcheverry. Cette image n'était reproduite en aucune partie du film. Le Tribunal de la Seine reconnut qu'il y avait contrefaçon; l'affiche fut interdite. Le film n'étant pas lui-même en cause put être projeté (1).

Cette décision d'ailleurs ne suscite pas de commentaires, elle est, en tous points, conforme aux principes généraux rappelés plus haut.

Le même cas pourrait se présenter à propos des programmes ou des épreuves photographiques que l'on est accoutumé d'exposer à l'entrée des salles de projection cinématographiques. Bien souvent ces reproductions photographiques sont extraites du film mais il n'en est pas toujours ainsi. Parfois les acteurs « posent » spécialement pour les photographies qui seront exposées et reproduites dans les journaux. Nous sommes en présence dans ce cas d'œuvres pouvant poser des problèmes analogues à ceux de l'espèce rapportée.

Ce sont là des questions de contrefaçon distinctes du film.

(1) Ann., mars 1914-2-31.

(1) Droit d'auteur, 1914, p. 84.

Une autre décision est plus intéressante. Il s'agit d'un jugement du Tribunal de la Seine du 30 janvier 1918, confirmé par la Cour de Paris le 5 juillet 1919 ⁽¹⁾. Les parties en présence étaient le peintre Luc-Olivier Merson et la Société des Etablissements Gaumont. Le film reproduisait un sujet religieux ⁽²⁾ traité par le peintre; sans doute ne pourrait-on faire grief à quiconque d'emprunter un thème général dont s'étaient déjà inspirés maints artistes ⁽³⁾ mais dans le cas présent les ressemblances étaient telles que l'imitation ne pouvait laisser de doute dans l'esprit du spectateur.

Le tribunal pourtant ne donna pas gain de cause à Luc-Olivier Merson considérant notamment « que la copie était secondaire et n'avait ni la même originalité, ni la même heureuse conception quant à la physionomie des personnages... » que l'œuvre originale.

Le peintre s'étant pourvu en Cassation, la Cour rejeta le pourvoi, confirmant l'arrêt de la Cour de Paris. Le film, disait-on, n'avait fait qu'emprunter des détails accessoires et d'ordre secondaire loin de reproduire ce qui caractérise l'expression particulière et originale donnée par le peintre à sa pensée.

Que penser de cette décision ? Elle nous indique, par *a contrario*, que le film peut parfaitement contrefaire une œuvre artistique; elle laisse entendre, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, que la contrefaçon est une question de fait échappant au contrôle de la Cour de cassation. Ceci posé on a vivement critiqué la solution donnée par le tribunal à l'espèce envisagée. Les juges, loin de déclarer que le film n'a fait que prendre un sujet maintes fois traité et appartenant à tout le monde — ce qui n'était d'ailleurs pas le cas — reconnaissent qu'il y a là une « copie ». Seulement, dit-on, la copie est « secondaire », c'est une mauvaise copie. Ce critère est des plus discutables et tout porte

(1) *Annales*, mars 1914-2-31 et 1920-1-40.

(2) « Le repos en Egypte ».

(3) « La fuite en Egypte » a été traitée, pour ne citer que les peintres les plus importants, par Claude Lorrain, Rubens, le Titien, Guido Reni dit le Guide, etc...

à croire que, dans un cas semblable, nos tribunaux actuellement ne l'admettraient plus. Bien plus, l'imperfection de la reproduction aggrave plutôt la faute en portant préjudice à l'œuvre et à la réputation artistique de l'auteur. Il faut d'ailleurs considérer le fait qu'en reproduisant par le cinématographe une œuvre artistique, notamment un tableau, on ne saurait, en tout état de cause, produire qu'un assez pâle reflet de l'œuvre originale. En poussant un peu loin les conséquences tirées du jugement Merson on en arriverait souvent à dénier l'existence de la contrefaçon toutes les fois que la reproduction a lieu par un moyen différent de celui employé à la réalisation de l'œuvre originale ! L'auteur serait protégé contre les bonnes copies de son œuvre et resterait sans action à l'égard des mauvaises. Ce qui importe avant tout c'est de considérer : 1° la reproduction matérielle; 2° la mauvaise foi; toutes les autres caractéristiques rencontrées doivent seulement servir à prouver l'existence de ces éléments et à déterminer le montant des dommages-intérêts éventuels.

On trouve aussi, dans la jurisprudence, des exemples de contrefaçon par la cinématographie d'œuvres architecturales.

C'est ainsi que lors de l'Exposition de Marseille, en 1925, un palais avait été reproduit par le film sans autorisation (1). Appelé à statuer, le Tribunal civil de la Seine par jugement rendu en date du 6 mai 1925 a estimé qu'il y avait contrefaçon.

Il est intéressant de rapprocher cette décision d'un arrêt rendu par la Cour de Paris le 20 janvier 1922 (2). Un éditeur de film avait choisi la facade d'un immeuble comme décor d'une scène d'un film d'imagination. L'action comportait des vols et des assassinats perpétrés en ce lieu. Le tribunal a condamné l'éditeur de films à verser des dommages-intérêts au propriétaire de l'immeuble. Ici il ne saurait être question de contrefaçon à moins qu'une seconde action

(1) *Gaz. Trib.*, 22 juillet 1925.

(2) *Annales*, 1922, p. 113.

ne vienne se greffer sur la première. Le propriétaire a subi un préjudice, il peut en demander réparation en vertu de l'article 1382.

Plus fréquents sont les cas de contrefaçon d'œuvres littéraires : romans, nouvelles, pièces dramatiques, etc. Ces espèces vont maintenant retenir notre attention.

§ 2. *La contrefaçon d'œuvres littéraires.*

La reproduction servile et textuelle se rencontrera rarement en cinématographie, hors le cas de reproduction d'œuvres artistiques précédemment examiné. Le cinématographe exige la plupart du temps une « adaptation » surtout quand l'œuvre reproduite n'est pas elle-même un film. Dans ce dernier cas on peut se servir d'une copie positive pour en tirer un négatif qui permettra ensuite de réaliser plusieurs copies positives. C'est le seul cas possible pratiquement. Il ne viendrait, en effet, à l'idée de personne de tourner à nouveau un film pour le réaliser d'une manière identique en tous points à l'ancienne; les réalisateurs feraient, au contraire, effort pour donner au public une œuvre nouvelle du moins quant à la forme; il y aurait des analogies et aussi des différences; les solutions données en matière de contrefaçon d'œuvres littéraires par la cinématographie pourront s'appliquer. Sans oublier que si le film pris pour modèle a été lui-même tiré d'un roman ou d'une pièce de théâtre, l'auteur de l'œuvre initiale aura la faculté d'agir en contrefaçon.

Pour comprendre l'évolution de la jurisprudence en la matière il est nécessaire de considérer les rapides progrès faits par le septième art. Les juges avaient tendance à considérer le cinématographe non comme un mode d'expression artistique mais comme une espèce d'amusement inapproprié à traduire une œuvre littéraire. On analysait les deux œuvres : l'œuvre originale et l'œuvre cinématographique telle qu'elle apparaissait de la succession des images. On s'attachait surtout à déterminer les différences sans s'inquiéter de savoir si elles étaient dues aux nécessités de l'adaptation

cinématographique ou à l'imperfection technique de cet art qui venait de naître.

a) *Le scénario n'est pas protégé.*

On peut discerner plusieurs phases dans cette évolution jurisprudentielle. A l'origine on refuse purement et simplement d'appliquer au film les dispositions légales destinées à protéger l'auteur contre les utilisations illicites de son œuvre. Quoique rendu à propos d'une représentation illicite l'arrêt de la Cour de Pau est symptomatique à cet égard; il s'agissait non d'une œuvre dramatique interprétée par le cinématographe mais d'une composition cinématographique : « L'apparition de la Très Sainte Vierge à Bernadette » (1).

b) *Hésitations de la jurisprudence.*

L'affaire Courteline (1) est caractéristique du second état par lequel est passée la jurisprudence. Tout en reconnaissant que « la bande cinématographique doit être considérée

(1) Cour de Pau, 18 novembre 1894 : « Attendu qu'on entend par œuvre dramatique la représentation directe au moyen de personnages agissant et parlant sur la scène...;

« Attendu qu'une œuvre cinématographique de quelque valeur artistique qu'elle puisse être, ne peut, en aucun cas, être assimilée aux œuvres dramatiques ou musicales; que cette œuvre, non susceptible d'interprétation, purement mécanique, ne saurait être l'objet d'une représentation, dans le sens donné à ce mot par la loi des 13-19 janvier 1791 et par les articles 428 et 429 du Code pénal; que, s'il est exact de prétendre que l'agencement et la composition des tableaux représentés peuvent offrir un caractère artistique, le mouvement dont sont douées les projections cinématographiques n'est pas dû, soit à l'auteur, soit à des exécutants, mais à la machine spéciale au moyen de laquelle le mouvement est obtenu et à l'illusion d'optique occasionnée par la succession ininterrompue des tableaux passant devant l'objectif et leur projection sur un écran. »

Ce jugement était critiquable non seulement au point de vue cinématographique, mais au point de vue logique; la jurisprudence avait, en effet, eu maintes fois l'occasion d'appliquer les règles de protection du droit d'auteur à des spectacles « muets » : pantomimes, ballets, etc. Cet arrêt présente surtout un intérêt historique; il est à rapprocher d'une décision semblable rendue le 21 janvier 1909 par la Cour of appeal de Londres (*Annales*, 1909-2-46).

comme une édition » et « peut dans certains cas constituer une représentation... si elle fait revivre devant les yeux du spectateur à l'aide du développement de tableaux successifs, l'œuvre de l'auteur » le tribunal en arrive le plus souvent à éliminer l'idée de contrefaçon. Voyons de quelle manière.

Les juges comparent l'action et les développements du film et de l'œuvre originale (2). Le tribunal de première instance donne raison à Courteline, faisant la discrimination suivante :

Un auteur ne saurait revendiquer une propriété exclusive sur une idée « appartenant, en réalité, au fonds commun de la pensée humaine » mais il ne saurait en être de même lorsque « par la composition du sujet, l'arrangement et la combinaison des épisodes, l'auteur présente au public une idée sous une forme concrète et lui donne la vie; que la création sur laquelle un auteur dramatique peut prétendre à un droit de propriété privative, consiste, en dehors de la forme matérielle qu'il donne à sa conception, dans l'enchaînement des situations et des scènes, c'est-à-dire dans la composition du plan, comprenant un point de départ, une action et un dénouement. »

De la comparaison des deux œuvres faite par le tribunal il ressortait que l'analogie était certaine malgré quelques différences nécessitées par l'adaptation cinématographique.

En appel, le jugement fut infirmé; sans contester la ressemblance, la Cour estima que l'œuvre était empruntée au fonds commun du roman. Les similitudes venaient précisément du fait que les deux œuvres avaient puisé leurs éléments constitutifs à ce même fonds. On précisait d'ailleurs qu'on ne retrouvait pas dans le film « les dialogues finement conduits » caractérisant l'œuvre originale. Les juges d'appel

(1) Tribunal civil de la Seine, 7 juillet 1908, puis sur appel de Courteline, Paris, 12 mai 1909 (S. 1910-2-27) et Cass. Req., 27 juin 1910 (D. 1910, 296).

(2) Il s'agissait du film « Ta femme nous trompe », réalisé par les Anciens Etablissements Pathé frères; Courteline prétendait qu'il s'agissait d'une contrefaçon de « Boubouroche » et demandait la destruction du film et des dommages-intérêts.

analysaient les différences existant entre la « forme » des deux œuvres.

La Cour de cassation refusa d'admettre le pourvoi de l'auteur de Boubouroche :

« Attendu que si le droit de propriété d'un auteur s'étend à la reproduction de ses œuvres par un procédé mécanique notamment par le moyen du cinématographe, il faut tout au moins que, par le choix du sujet, la composition et le développement des scènes, l'œuvre représentée puisse être considérée comme une contrefaçon de l'œuvre originale. »

Et de rappeler que les deux œuvres avaient été empruntées au fonds commun du théâtre et du roman.

Il apparaît surtout de cette décision que, tout en admettant le principe de la possibilité d'une contrefaçon par le cinématographe, les juges paraissaient peu disposés à en reconnaître l'existence. Rares sont, en effet, les cas où le film reproduira intégralement une œuvre théâtrale. Il semble aussi que l'on ne doive user que modérément de l'idée du « fonds commun ».

La Bruyère, dans les *Caractères*, ne craint pas, avec justes raisons, de proclamer « Tout est dit et l'on vient trop tard... ». Bien des siècles avant lui l'Ecclésiaste avait déclaré : « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. » C'est dire que les idées sont libres et qu'on ne saurait faire grief à quiconque d'avoir puisé « au fonds commun ». Nos grands classiques ont-ils agi autrement ? Ce qu'il faut éviter c'est qu'en prétendant avoir puisé au même fonds que lui on se contente de contrefaire l'œuvre d'un auteur.

c) La différenciation de la « forme » et de l'idée.

Puisque seule la « forme » donnée à l'œuvre est protégée, il convient de voir de quelle manière elle a été imitée compte tenu des dissemblances justifiées par le mode de reproduction employé.

Sans doute est-il impossible de fixer une règle générale : du moins peut-on envisager quelques principes directeurs. Une comparaison est intéressante entre la contrefaçon dans

le domaine industriel et celle du domaine artistique et littéraire.

Il faut tenir compte non seulement des ressemblances mais aussi des différences (1). Nous retrouvons ce principe exprimé dans un jugement du Tribunal de la Seine du 19 décembre 1928 (2) :

« Le principe suivant lequel en matière de contrefaçon il faut s'attacher aux ressemblances et non aux différences n'est applicable dans sa rigueur que sur le terrain industriel... ici, il appartient au juge d'apprécier si les ressemblances sont le résultat du hasard, du développement logique d'une action évoluant dans un même milieu social ou, au contraire, d'emprunts volontairement faits à l'œuvre d'un devancier : les différences entre deux œuvres littéraires, si elles sont fondamentales, enlèvent aux légères similitudes tout caractère de contrefaçon ou même de plagiat. »

Il y a là d'intéressantes remarques ; pourtant il faut ajouter que la question est plus délicate en matière de film, s'il s'agit d'une œuvre littéraire adaptée à l'écran. Pour juger s'il y a contrefaçon il est nécessaire de préciser les ressemblances et les différences entre les deux œuvres ; il faut, en outre, voir si certaines différences, justifiées par l'adaptation cinématographique, doivent être prises en considération.

D'ailleurs les tribunaux ont souvent essayé de définir ce qui, à leur avis, constituait la personnalité d'une œuvre d'un genre déterminé ; voici notamment quelques précisions (2) intéressant une œuvre théâtrale :

« L'auteur d'une pièce de théâtre ne peut pas revendiquer comme sien le sujet lui-même que tout autre a la faculté de reprendre après lui, pourvu qu'il n'emprunte à son devancier ni son plan, ni ses personnages en ce qu'ils ont de caractéristique, ni son dialogue, tous éléments qui, par leur réunion dans la pièce, en constituent la nouveauté et deviennent ainsi le fondement d'un droit de propriété exclusive. »

D'autres espèces vont marquer cette distinction.

(1) Trib. correct. Bouches-du-Rhône, 5 mars 1927, D. H. 297.

(2) D. H. 1929-76.

Citons la représentation par la cinématographie de « Faust » ; il s'agissait du livret seul, le film sonore n'existant pas à l'époque. La contrefaçon ne faisait aucun doute comme le reconnut le Tribunal de la Seine le 7 juillet 1908 ; le jugement fut confirmé par un arrêt de la Cour de Paris du 10 novembre 1909 (1). On retrouvait dans le film le même plan que dans l'opéra, les mêmes scènes, les mêmes vocables. Sans doute, ces éléments avaient été puisés dans l'œuvre de Goethe mais le film reproduisait « l'œuvre originale et personnelle » des demandeurs ; ces éléments ont pris un caractère personnel « par l'art scénique avec lequel ils ont été empruntés, classés, coordonnés puis adaptés à la représentation théâtrale et utilisés pour des développements musicaux ».

Il semble donc que l'on puisse dégager de cet arrêt l'idée que le scénario peut se présenter comme la contrefaçon d'une œuvre littéraire. Pourtant il convient de noter que dans l'espèce l'idée de contrefaçon ne se dégageait pas seulement du scénario ; les programmes eux-mêmes portaient la mention « Opéra en cinq actes, livret de Michel Carré et Jules Barbier, musique de Gounod ».

Soulignons enfin le fait que les deux œuvres étaient inspirées, directement ou non, du Faust de Goethe. Il eut été facile aux tribunaux d'éliminer l'idée de contrefaçon sans avoir à invoquer l'idée du « fonds commun » souvent nébuleuse ; il eut suffi de rappeler la filiation des deux œuvres avec celle du grand poète allemand. Judicieusement, cette solution fut écartée. Il importe, en effet, dans des cas semblables de voir de quelle œuvre le film se rapproche le plus (2).

Ce qui domine la question c'est la différenciation de la « forme » et de l'« idée ». Quoique sous des aspects différents nous trouvons cette notion exprimée dans les diverses solutions jurisprudentielles.

Un jugement du Tribunal de la Seine du 5 novembre 1910

(1) Héritiers de Barbier, Carré et Gounod c. Kaiser, S. 1910-2-259.

(2) Voir plus loin, à ce sujet, l'affaire « Michel Strogoff ».

rappelle : « Attendu que la loi des 19-24 juillet 1793 qui assure la protection de la propriété artistique et littéraire doit être appliquée sans réserves lorsqu'il y a de la part de l'auteur un travail de l'esprit qui lui est propre; que le législateur n'a pu, en effet, envisager tous les moyens d'édition ou de diffusion qui viendraient à se révéler et que dans sa formule générale de protection il a entendu mettre l'auteur à l'abri de tout procédé susceptible de lui faire perdre le bénéfice des idées qui lui sont personnelles » (1).

Un jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 10 juillet 1912 (2) à propos de « Michel Strogoff », œuvre adaptée au cinématographe, précise :

« Attendu d'autre part que l'exploitation par le cinématographe peut avoir le caractère d'une contrefaçon littéraire; laquelle contient l'usage sans le consentement de l'auteur des éléments caractéristiques de l'œuvre, tels que le titre, le sujet, le scénario, la mise en scène... »

Cette décision fut confirmée par la Cour de Paris (19 décembre 1913 (3) faisant remarquer :

« Si les articles 3 et suivants dudit décret (19 juillet 1793) ainsi que l'article 425 du Code pénal qui en est le complément, visent seulement comme contrefaites, les éditions imprimées ou gravées, ils n'excluent pas les autres modes de contrefaçon, les expressions de leurs textes étant énonciatrices, qu'il importe peu que l'objet reproduise lui-même l'œuvre littéraire ou bien au moyen de son adaptation à un appareil quelconque » (4).

Il peut arriver de l'œuvre originale contrefaite par le cinématographe ait servi de thème à une œuvre théâtrale. Il convient alors de déterminer si le cinéaste s'est inspiré de la première œuvre ou de la seconde. Dans l'espèce, ci-dessus envisagée, le tribunal s'attache à faire remarquer que le but

(1) *Gaz. Trib.*, 1911-2-93.

(2) *Gaz. Trib.*, 1914-2-119.

(3) *D. P.* 1914-1-203.

(4) Dans le même sens, voir un arrêt de la Chambre des Requêtes du 27 février 1918 sur pourvoi d'un arrêt de la Cour de Paris du 23 juillet 1914 (*Gaz. Trib.*, 1918-4-68).

visé par le cinématographe est plutôt théâtral et que par conséquent il convient de considérer la pièce de théâtre plutôt que le roman. Peut-on établir une présomption de cet ordre ? Nous ne le pensons pas ; sans doute il arrivera souvent que le contrefacteur préférera user d'une œuvre théâtrale qui lui offrira un « découpage » plus précis que celui donné par les divers chapitres d'un roman ; mais il s'agit avant tout d'une question de fait. Des difficultés pourront surgir lorsque le roman et la pièce de théâtre ont des auteurs différents (1).

Citons aussi l'espèce suivante dans laquelle le demandeur fut déboulé, l'idée seule ayant été empruntée à son œuvre et non la forme :

L'idée et le sujet échappent à toute appropriation. Aussi ne doit-on pas considérer comme plagiat la transposition dans un film sonore du sujet d'une œuvre dramatique, alors que l'art cinématographique a des exigences et un génie propre profondément différent de l'art dramatique et que d'autre part l'action n'est pas située dans le même plan, ni traitée sur le même ton (2). M. de B. prétendait que le film présenté avec le titre « Un coup manqué » était un démarquage d'une pièce « Un frère » représentée sur la scène d'un théâtre parisien en 1901. L'auteur avait, en 1932, cédé ses droits d'adaptation cinématographique. Le contrat fut rompu, une autre firme ayant présenté, un an auparavant, un film dont le sujet était identique. Le tribunal refusa d'admettre pourtant les prétentions de l'auteur attendu que « l'œuvre ne peut être protégée par la loi que dans sa forme. Ainsi le philosophe imaginant un nouveau système, le savant inventant une nouvelle méthode, le journaliste donnant le premier un renseignement ne peuvent empêcher la reproduction ». Le tribunal rappelle les jugements du Tribunal de la Seine du 10 août 1883 (1) et du Tribunal de commerce de la Seine du 18 mai 1911 et ajoute : « Il importe peu qu'il y ait entre les deux œuvres des ressemblances de détails, dès l'instant

(1) Voir plus loin le cas des cessions de droits d'auteur.

(2) Le Droit d'auteur, 15 juillet 1934, p. 78.

(3) Gaz. Trib., 11 août 1883.

qu'il y a entre elles des dissemblances. » Et de comparer le thème des deux œuvres pour le ramener à une idée générale celle du dupeur dupé. Aussi l'adaptation au cinématographe de la pièce théâtrale en question aurait-elle donné un film différent de celui incriminé.

Cette différenciation de la forme et de l'idée est une question de fait; elle échappe par cela même au contrôle de la Cour de cassation (1). La contrefaçon s'établit d'après les similitudes existant entre l'œuvre originale et le scénario; d'autres éléments entrent parfois en ligne de compte : le titre, les indications du programme ou des affiches publicitaires.

En résumé, l'exhibition publique de l'œuvre dramatique d'autrui, au moyen d'un film cinématographique est une représentation défendue par le décret-loi des 13-19 janvier 1791 et l'article 428 du Code pénal (2).

La reproduction par le cinématographe d'une œuvre de librairie ne tombe pas sous le coup de ces dispositions mais peut être poursuivie comme une contrefaçon de propriété littéraire prévue par la loi des 13-24 juillet 1793 et l'article 425 du Code pénal (3). Si la contrefaçon porte sur un sujet déjà traité par un romancier et un dramaturge on est porté à comparer la pièce de théâtre au film. Il faut cependant se garder de vouloir généraliser : il y a des romans infiniment plus « cinématogéniques » que des pièces de théâtre. La parenté reconnue par certains tribunaux entre le cinéma et le théâtre provient de ce que parfois ils ont envisagé la concurrence possible entre ces deux modes de représentation publique. Dans d'autres cas, il s'agissait d'auteurs qui avaient cédé leur droit d'édition; pour éviter que

(2) Paris, 12 mai 1909 et 10 novembre 1909, D. P. 10-2-81; Cass. Req., 27 juin 1910, D. P. 10-1-296; Paris, 23 juillet 1914, *Gaz. Trib.*, 1915-2-322; Cass. Req., 27 février 1918, *Ann.*, 1919-1-52.

(1) Les juges du fait constatent souverainement l'existence des circonstances sur lesquelles ils se fondent pour dénier la contrefaçon et le contrôle de la Cour de cassation ne s'exerce que sur les conséquences juridiques qu'ils en ont déduites (Crim., 19 mars 1926, D. P. 1-125.

(3) Paris, 23 juillet 1914, *Gaz. Trib.*, 1915-2-322.

le droit d'adaptation cinématographique ne se trouvât englobé, les juges ont naturellement songé à remarquer que le film se rapprochait plus du théâtre que du roman. Il sied enfin de rappeler que la question ne présente pas en soi un si grand intérêt du fait que le film réunissant le droit d'édition et celui de représentation on pourra souvent invoquer et l'article 425 et l'article 428.

La contrefaçon du titre.

Le titre présente dans le domaine cinématographique un intérêt peut-être plus grand que dans tous les autres domaines. C'est bien souvent attiré par celui-ci que le public entre dans une salle de projection cinématographique. Bien des films précisément n'ont dû leur succès qu'au fait d'avoir emprunté à une œuvre appréciée du public un titre justement célèbre.

Aussi conçoit-on la nécessité d'une protection de l'auteur contre les contrefaçons possibles du titre de son œuvre. Dans la pratique la contrefaçon du titre pourra s'ajouter ou non à celle de l'œuvre. Nous considérerons ce second cas.

D'après les textes il apparaît que le titre doit être protégé dans la mesure où il révèle un travail de l'esprit. La loi ne considère pas la valeur artistique des œuvres ou la somme de l'effort fourni pour les réaliser : elle protège les « auteurs d'écrits en tous genres ». Pourtant, il est rare que le titre fasse preuve d'une originalité véritable et partant puisse être protégé en lui-même, par application des principes relatifs au droit d'auteur. Aussi, désireux de lui accorder tout de même protection et ne pouvant le faire en invoquant la loi de 1793 et l'article 425, les tribunaux ont-ils imaginé différents systèmes.

D'après MM. Vaunois, Geoffroy et Darras le titre considéré isolément ne constitue pas une propriété littéraire; c'est plutôt une enseigne, une sorte de marque de fabrique; c'est la dénomination de la marchandise. En copiant le titre on ne s'approprie pas l'œuvre elle-même; on détourne seulement

les acheteurs qu'elle attirait et qui s'adressaient à elle : on commet un acte de concurrence déloyale ⁽¹⁾.

Les tribunaux établissent la distinction suivante : s'il s'agit d'un titre original, il est protégé en vertu de la loi de 1793 ; le titre banal sera considéré comme une enseigne et protégé pour cette raison.

C'est ainsi que le titre « L'empereur s'amuse » a été considéré comme protégé par les dispositions de la loi de 1793 qui s'applique à tout travail de l'esprit si petit soit-il ⁽²⁾. Comme titres considérés comme originaux on pourrait aussi citer les suivants : « Théodore cherche des allumettes », « L'amour buissonnier », « Les fils de Lagardère » ⁽³⁾, « Cuisine moderne » ⁽⁴⁾.

Le critère de l'originalité est parfois difficile à saisir. Les tribunaux, par exemple, ont estimé banaux les titres : « Les oiseaux de proie » ⁽⁵⁾, « le légionnaire », « la gueuse », « la lutte pour la vie », « la marche funèbre ».

Souvent aussi, et pour protéger un titre banal, les tribunaux s'inspirent de l'idée de concurrence déloyale. Pour que l'on puisse prendre en considération l'usurpation de titre il faut que l'usage en ait été fait avec un but de lucre et que se présente un danger de confusion. Une espèce est particulièrement significative à cet égard. Un film avait été projeté avec le titre « Le Feu » 1914-1918. M. Henri Barbusse, auteur du roman « Le Feu » intenta une action. Le tribunal le débouta, estimant qu'il s'agissait d'un titre générique ne pouvant constituer « une propriété privative aux termes de la loi de 1793 » ⁽⁶⁾. Il y a ici application de deux idées : d'une part le titre n'étant pas original ne peut être protégé comme une œuvre littéraire, d'autre part, le fait d'adjoindre au titre les dates « 1914-1918 » permet d'écarter la possibilité de confusion et partant celle de concurrence déloyale.

(1) Voir, par exemple, Paris, 24 novembre 1886, D. P. 87-2-194 : « Les vingt-huit jours d'un réserviste ».

(2) Trib. civ. Seine, 13 janvier 1911, *Annales*, 1912-2-16.

(3) Trib. civ. Seine, 5 novembre 1910, *Annales*, 1911-2-28.

(4) Cour Paris, 29 novembre 1927.

(5) Trib. civ. Seine, 13 janvier 1911.

(6) Droit d'auteur, 1929, p. 93.

Les tribunaux étrangers donnent des solutions analogues. Un jugement du tribunal de Turin (août 1931) est significatif (1). En 1924, le romancier Alfio Beretta avait fait paraître une nouvelle, publiée en 1929 en librairie, ayant pour titre « Rubacuori » (séducteur). Une firme cinématographique ayant donné ce titre à un film édité par elle l'auteur l'assigna devant le tribunal. Il fut débouté pour les raisons suivantes. Le titre était générique. Il n'y avait pas plagiat car l'action du roman et celle du film ne présentaient pas d'analogies, le titre pouvant s'appliquer aussi bien à tous les deux. Seuls sont, — par opposition avec les titres génériques — protégés les titres « spécifiques ». On doit entendre par ce dernier terme : une création originale ou un assemblage de termes communément employés, utilisés dans un sens différent ou s'ils désignent le contenu de l'œuvre en lui donnant un caractère particulier (2).

Il nous plairait de citer une autre décision italienne (Turin, 23 février 1930), particulièrement intéressante (3). Une œuvre cinématographique de provenance étrangère avait été projetée en Italie avec ce titre « Invasore » qui était celui d'un drame de Mme Annie Vivanti. Le titre était, sans nul doute, générique. La firme cinématographique pourtant fut condamnée. Il convient de remarquer qu'il y avait vraisemblablement l'intention de créer une confusion dont ne manquerait pas de profiter l'œuvre cinématographique. Le titre original du film était, en effet, sensiblement différent de celui donné à la « version » italienne. « The surrender » (la reddition) ne pouvait être comparé avec « Invasore ».

D'autres décisions paraissent reléguer au second plan l'idée de « propriété littéraire » pour assimiler le titre à la marque de fabrique. C'est ainsi que les tribunaux ont accordé protection aux titres suivants : « La cote utile » (4), « La locomotion » contre « la locomotion automobile » (5),

(1) Inter-Auteurs, 1931, p. 106.

(2) La loi italienne de 1925 sur le droit d'auteur fait la distinction.

(3) Voir « Il diritto di autore », n° 2.

(4) Trib. civil Seine, 3 mars 1902, *Gaz. Trib.*, 2 août 1902.

(5) Paris, 17 juillet 1902, *Gaz. Trib.* 1903, 1^{er} semestre, 2.105.

« La revue des deux mondes » contre « La revue financière des deux mondes » (1).

En outre, on s'est demandé si un titre quoique banal ne devait pas être protégé en lui même quand le succès de l'œuvre à laquelle il s'appliquait l'avait en quelque sorte « débanalisé ». Nous ne le pensons pas. Ce serait prendre en considération un critère dont il serait bien difficile de mesurer l'exacte application. D'ailleurs, par la force même des choses, les œuvres auxquelles pourrait s'appliquer la « débanalisation » jouiront d'une protection nécessairement plus étendue. L'auteur qui choisit pour son œuvre un tel titre risque de provoquer une confusion d'autant plus certaine qu'un rapport s'est établi dans l'esprit du public entre ce titre et l'œuvre originale.

Nous citerons un dernier cas (2) qui montre l'indécision de la jurisprudence. En septembre 1925, Mme B. de V. déposait chez un éditeur le manuscrit d'un roman intitulé « Gueule d'amour » du nom du héros, sorte de Don Juan populaire. Des insertions dans la presse annoncèrent la prochaine publication puis la mise en vente de l'ouvrage. Entre temps, le manuscrit avait été confié en lecture à la rédaction d'un périodique fantaisiste dont M. A. B. était le secrétaire. Or, en juin et juillet 1926, M. A. B. annonça de diverses manières (catalogue de revue, couverture d'un roman, journal littéraire) qu'il allait faire paraître sous le même titre une œuvre dont la vente commença en octobre, malgré les protestations de Mme B. de V. qui assigna M. A. B. et son éditeur.

Les défenseurs soutinrent que, la publication de leur ouvrage étant antérieure à celle de celui de la demanderesse, ils étaient devenus propriétaires exclusifs du titre. Comme on le voit le titre seul était en litige. Par jugement du 4 juillet 1928 le tribunal de la Seine donna gain de cause à Mme B. de V. qui avait la première publié le titre en question et condamna, sous astreinte, M. A. B. et son éditeur à supprimer le titre usurpé et à verser des dommages-intérêts à la demanderesse.

(1) Trib. civil Seine, 29 novembre 1911, *Gaz. Trib.*, 30 novembre 1911.

(2) Trib. civ. Seine, 3 avril 1931, D.H. 1931-44 sommaires, G.T. 31-2-318.

Sur appel l'affaire fut évoquée devant la première Chambre de la Cour de Paris qui, par arrêt du 27 novembre 1931, infirma le jugement disant notamment : ⁽¹⁾.

« Considérant que la loi des 19-24 juillet 1793 ne protège que le droit de l'auteur sur son ouvrage et n'envisage pas la protection du titre considéré isolément; qu'à moins que celui-ci ne constitue une création originale et ne présente le caractère d'une invention personnelle, assimilable à la conception d'une œuvre, il ne peut être protégé que dans la mesure où son usurpation porterait atteinte au droit de l'auteur sur ouvrage lui-même; que, par suite, l'emploi n'en peut être interdit que si cet emploi a pour objet de créer une confusion entre les livres des deux auteurs différents et de détourner au profit de l'un la clientèle de l'autre... »

M^{me} B. de V. s'étant pourvue en Cassation et le pourvoi ayant été admis par la Chambre des requêtes, la Cour sera appelée à statuer pour la première fois sur un cas de ce genre.

Devant cette indécision de la jurisprudence on est amené à se demander s'il ne serait pas heureux d'introduire dans le texte de la Convention de Berne des dispositions particulières, pour protéger le titre ne résultant pas d'un travail de création intellectuelle propre. On peut faire abstraction également de certains titres qui par leur nature ne sauraient être monopolisés car ne présentant pas un caractère distinctif (« traité de philosophie » par exemple). On pourrait poser pour principe que seul devrait être pris en considération le danger de confusion, même sans atteinte aux intérêts pécuniaires. Les propositions du bureau de Berne sont dans ce sens :

ART. 15 *bis*. — Aucun titre d'une œuvre littéraire ou artistique, s'il présente un caractère distinctif, ne pourra être utilisé par des tiers pour désigner une autre œuvre, si cette désignation est de nature à faire naître des confusions entre les deux œuvres.

(1) Droit d'auteur, 1932, p. 34. — Une question analogue s'est posée à propos d'une chanson de music-hall qui avait pour titre celui du célèbre opéra-comique de Charpentier, « Louise » (Trib. civil Seine, 1-3-32, *Gaz. Trib.*, 15 avril 1932; *Ann.*, 1933, p. 172), la solution fut infirmée en appel.

Autres atteintes aux droits de l'auteur.

Les cessions de droits et la concurrence illicite.

Après avoir examiné le cas de la représentation illicite et celui de la contrefaçon il convient d'évoquer certaines difficultés qui peuvent naître de l'interprétation des contrats de cession de droit. Cet examen nous permettra de dégager certaines règles générales et aussi de distinguer la contrefaçon de la concurrence illicite.

En ce qui concerne l'édition-papier, les tribunaux se sont toujours préoccupés de déterminer si la cession était ou non générale et si l'édition par un autre éditeur d'une partie de l'œuvre était de nature à porter préjudice au premier ⁽¹⁾. Les tribunaux veillent à une interprétation stricte et restrictive du contrat appliquant les règles des articles 1.156 et suivants du Code civil ⁽²⁾. La question des disques a également soulevé certains problèmes. En cas de cession générale du droit d'édition, les tribunaux ont estimé que l'éditeur cessionnaire conservait le bénéfice du droit de reproduction sur disques, à l'exclusion du droit d'exécution publique des morceaux enregistrés qui n'apparaissait pas avoir été cédé par les auteurs ⁽³⁾.

Quid du film et de l'œuvre théâtrale ? L'éditeur cessionnaire du droit d'édition de l'œuvre n'est pas, de ce fait, titulaire de celui de la reproduire par le cinématographe ⁽⁴⁾. On ne peut appliquer les conventions des parties à des cas qu'elles n'ont pu prévoir. Sans doute doit-on considérer l'enregistrement du film comme une édition et sa projection comme une représentation ; mais il y a une différence essen-

(1) Paris, 28 février 1902 (D. P. 1904-2-11).

(2) Paris, 13 janvier 1865 et 21 mars 1865 (*Ann.*, 1865, p. 249) ; Trib. civil Seine, 18 avril 1884 (*Ann.*, 1888, p. 106).

(3) Cass., 10 novembre 1930, héritiers Halévy, Meilhac, Barbier, Carré, Philippe Gille c. éditeurs Heugel, Choudens, Rouart, Lerolle et C^{ie} (D. P. 1930-2-81).

(4) Tribunal civil Seine, 18 décembre 1911, confirmé par Cour de Paris, 17 mai 1912 (adaptation à la cinématographie de : « Les trois mousquetaires », « La dame de Montsoreau », « La tour de Nesle »).

tielle entre l'édition sur disque d'une œuvre musicale (reproduction) et la création d'un film d'après une donnée originale (adaptation).

Bien souvent les tribunaux ont eu à intervenir; nous ne retiendrons que les décisions les plus caractéristiques.

Le cas suivant s'est présenté : l'auteur d'un scénario destiné à une adaptation cinématographique avait autorisé un tiers à rédiger d'après le film un roman feuilleton; ce dernier devait être publié dans un journal au fur et à mesure de la projection. La Cour de Paris, interprétant restrictivement le contrat, a estimé que cette autorisation n'impliquait pas celle de publier postérieurement en volume le texte des différents feuilletons ⁽¹⁾; en cas de manquement à cette règle l'auteur est en droit d'invoquer les dispositions de la loi du 19-24 juillet 1793.

Certaines espèces sont dominées par l'idée de concurrence illicite. Déjà ce critère avait été pris en considération lorsqu'un auteur, ayant cédé ses droits d'édition à un éditeur, s'adressait ensuite à un autre à l'effet de publier certaines de ses œuvres. Une édition de grand luxe, faite à un petit nombre d'exemplaires, ne peut en général pas concurrencer la vente d'une édition populaire à fort tirage. Dans le domaine cinématographique la question se présente le plus souvent sous l'aspect suivant : concurrence faite par la projection d'un film aux représentations théâtrales d'une œuvre dont le film est tiré.

L'espèce suivante est intéressante à cet égard. Le directeur d'un théâtre parisien avait reçu des héritiers d'Edmond Rostand la concession des représentations en langue française pour tous Pays sauf Paris de *Cyrano de Bergerac* et de *l'Aiglon*. Le contrat était valable pour une période de douze années à dater du 28 avril 1928. Les héritiers de Rostand s'étaient réservé les droits d'adaptation de ces pièces au cinématographe muet. Puis ils cédèrent à une firme cinématographique le droit de réaliser un film parlant et sonore d'après *l'Aiglon*. Le film réalisé, le directeur de théâtre in-

(1) Paris, 6 mai 1921, *Ann.*, 1921, 70.

tenta une action ⁽¹⁾ demandant la séquestration du film et la réparation du préjudice causé. Les héritiers introduisirent une action récursoire. Le Tribunal de la Seine appelé à en juger analysa les faits. Il était question dans le contrat de « tournées théâtrales » et on ne peut assimiler ce mode de représentation à la projection d'un film; d'autre part la forme (film sonore et parlant) n'étant pas prévisible à l'époque du contrat on ne peut lui étendre l'application de la convention. Et le tribunal de comparer la projection d'un film à la représentation théâtrale ⁽²⁾. D'ailleurs il y a lieu de considérer le film parlant comme un perfectionnement du film muet et non pas comme un mode nouveau d'expression de la pensée de l'auteur.

Parfois aussi, bien que les conventions aient été parfaitement respectées, il arrive que le cessionnaire se trouve subir un grave préjudice du fait qu'un autre mode d'exploitation de l'œuvre vient concurrencer celui sur lequel il a acquis des droits. Le tribunal de la Seine a rendu à cet égard une décision qui pour être ancienne n'en demeure pas moins digne d'intérêt ⁽³⁾. Il s'agissait d'un film tiré d'une pièce « Tire au flanc » qui fut projeté dans un établissement voisin du théâtre où était représentée la pièce de théâtre. Les juges ont estimé qu'il y avait là un fait de concurrence illicite.

Il y a là deux idées qui paraissent, de prime abord, difficiles à concilier : il faut d'une part différencier nettement les divers modes d'exploitation pour lesquels l'auteur peut céder isolément ses droits, d'autre part il convient que chaque cessionnaire puisse utiliser économiquement les droits acquis sans avoir à craindre que tel autre mode d'exploitation vienne les réduire à néant.

(1) Trib. civil Seine, 9 mars 1932 (Droit d'auteur, 1932, p. 68).

(2) « ... On ne peut assimiler la production d'un film parlant à une représentation théâtrale... attendu que, dans le film parlant, contrairement à ce qui se passe dans le théâtre, les acteurs ne s'adressent pas directement au public mais parlent devant un microphone qui, ayant enregistré leur voix, la transmet ensuite, et souvent après un long intervalle de temps, à de nombreux auditeurs, mécaniquement et dans les mêmes conditions invariables d'intonation et d'exécution. »

(3) Trib. Seine, 24 juillet 1913, Gaz. Pal., 1913-2-886,

Le film a, par sa nature même, une grosse puissance commerciale. Citons ce cas récent. Une pièce, d'un auteur anglais, *Cavalcade* servit de thème à un film qui remporta auprès du public un vif succès. L'auteur avait cédé à des tiers le droit de faire représenter en province la pièce. Le film fut projeté et aussitôt le public déserta les théâtres pour les salles de cinématographie où était projetée la même œuvre. Les concessionnaires du droit de représentation Parnell and Zeilen Ltd. ont intenté une action ⁽¹⁾ demandant 60.000 livres sterlings, montant du projet qu'ils estimaient leur avoir été causé.

Il n'y a pas lieu dans semblable cas de considérer en quoi la projection du film s'apparente avec la représentation de la pièce et de quelle manière elle en diffère. Ce qui est intéressant de savoir c'est la mesure dans laquelle tel mode d'exploitation est de nature à porter préjudice à tel autre. Quelles que soient les modalités de son expression et les moyens employés pour la communiquer au public, l'œuvre peut être considérée comme formant un tout. Il ne faut pas s'étonner dès lors si les droits acquis par les différents concessionnaires sur les divers modes d'exploitation peuvent malgré leur autonomie apparente exercer une action les uns sur les autres. Dans bien des cas par exemple la projection d'un film faisant connaître et parfois apprécier du public certaines compositions musicales contribuera largement à étendre la vente des disques sur lesquels elles se trouvent reproduites; il est évident que dans ce cas l'éditeur des disques ne saurait que se féliciter de la projection du film. Bien souvent d'ailleurs cette éventualité a été prise en considération par lui lors de la signature du contrat qu'il a passé avec le compositeur. Par contre, comme nous l'avons vu, le lancement d'un film pourra concurrencer la représentation théâtrale d'une œuvre ayant le même sujet.

La faute peut parfois en incomber à l'auteur qui aura cédé ses droits d'adaptation cinématographique sans se préoccuper des suites possibles d'un tel acte pour les ces-

(1) *Comædia*, 21-6-35.

sionnaires d'autres droits antérieurement concédés (roman, pièce de théâtre, etc...). Il lui était loisible lors de la cession de ses droits d'adaptation cinématographique de poser certaines conditions visant notamment l'époque à laquelle le film sera produit en public. Il nous suffira de remarquer qu'une concurrence véritablement dangereuse ne peut exister qu'à condition que les deux œuvres (film et pièce) s'adressent à un même public dans le même temps et aussi dans le même lieu. La réunion de ces conditions n'est pas très fréquente. Aussi pensons-nous que dans des cas de ce genre les réclamations d'un cessionnaire peuvent être parfaitement justifiées. Il n'est d'ailleurs pas, en général, de l'intérêt de l'auteur, surtout lorsqu'il bénéficie d'un pourcentage sur les recettes, de laisser s'exercer une concurrence dont il aura à subir les conséquences.

Le cas de l'adaptateur scénique.

Une dernière espèce retiendra notre attention (1).

Il s'agissait de deux romans de Pierre Louys *Aphrodite et La femme et le pantin* dont avaient été cédés les droits d'adaptation cinématographique. M. Pierre Frondaie qui avait collaboré à l'adaptation scénique des deux œuvres, invoquant l'indivisibilité des romans et des pièces, se prétendait copropriétaire des droits d'adaptation cinématographique et affirmait que son autorisation était nécessaire pour toute cession desdits droits.

Le Tribunal de la Seine rappelle d'abord que les cessions sont de droit étroit (2) :

« Attendu qu'il échet tout d'abord de poser les principes suivants qui, en matière de propriété littéraire et artistique,

(1) Trib. civil Seine, 3^e Ch., 28 novembre 1934, *Gaz. Pal.*, 19-1-1935.

(2) Voir BRY, Prop. ind. litt. et art. n° 806; PROUILLET, Prop. litt. et art. n° 248; HUARD et MACK, Répertoire prop. litt. et art. n° 921. — Jurisprudence : Trib. civil Seine, 3 avril 1903 (*Annales*, 1904, 188); Paris, 17 mai 1912 (*Gaz. Pal.*, 1912-2-471); Paris, 26 février 1926, D. H. 1926, 289; Paris, 28 février 1902 (D. P. 1904-2-11); Paris, 6 mai 1921 (*Gaz. Trib.*, 21 juin 1921); Paris, 26 novembre 1930 (*Gaz. Trib.*, 25 décembre 1930); Paris, 1^{er} mai 1925 (*Gaz. Pal.*, 1925-2-291); Paris, 4 janvier 1934 (*Gaz. Pal.*, 1934-1-614); Cass. Req., 10 novembre 1930 (*Gaz. Pal.*, 1930-2-771).

ne sont pas sérieusement discutables et qu'en tout cas le Tribunal fait siens; 1° Les cessions étant de droit étroit, l'auteur d'un roman retient tout ce qu'il ne cède pas, notamment ses droits d'édition cinématographique, et aucune preuve ne lui incombe pour se défendre contre les prétentions des tiers qui conservent la charge entière de justifier de l'étendue des droits dont ils prétendent disposer; qu'il en résulte notamment, qu'à défaut de stipulation contraire, la cession d'adaptation scénique ne s'étend pas à l'adaptation cinématographique; 2° Les pièces constituent des œuvres distinctes du roman, d'où il résulte que les droits d'adaptation cinématographique de la pièce appartiennent aux collaborateurs ou à leurs ayants droit en ce qui concerne l'édition des films (loi de 1793) et leur représentation (loi de 1791), l'adaptation du roman seul au cinéma n'exigeant que la seule autorisation du romancier ou de ses représentants. »

Ce point établi, le Tribunal s'attache à réfuter un des arguments du demandeur à savoir l'indivisibilité de la pièce et du roman; la pièce avait été représentée (*Aphrodite*) comme étant de Pierre Frondaie « d'après le roman de Pierre Louys » et déclarée à la Société des Auteurs comme étant de la collaboration de Louys et de Frondaie. Quant à la pièce tirée du roman, *La femme et le pantin*, elle résultait d'une collaboration des deux intéressés. Frondaie s'appuyait sur le fait que l'on se trouvait en présence de deux œuvres communes qui, venues de la même origine, étaient quant au sujet, à l'intrigue, à son développement, si intimement liées qu'on ne pouvait les diviser sans porter atteinte à la jouissance paisible de l'exploitation dramatique concédée.

« ...attendu qu'une semblable prétention... aurait notamment pour conséquence de constituer l'adaptateur propriétaire du sujet au détriment de son créateur : le romancier, d'imposer son autorisation pour des adaptations cinématographiques du sujet traité dans sa pièce d'une façon toute différente et de lui permettre de réclamer sa part sur ces adaptations auxquelles il est resté complètement étranger; que s'il est vrai de dire qu'il y a indivisibilité entre les divers éléments d'une œuvre commune faite en collaboration,

il est inexact de soutenir qu'il en est de même pour une pièce et pour un roman, œuvres différentes, comportant des éléments disparates tels que des épisodes propres à la pièce et ne figurant pas dans le roman ou des épisodes propres au roman et ne figurant pas dans la pièce, ceux empruntés au roman pouvant de toute évidence créer une certaine ressemblance entre les deux œuvres sans qu'il y ait pour cela indivisibilité; qu'il suffit, d'ailleurs, de lire *Aphrodite* et *La Femme et le Pantin*, romans et pièces, pour être convaincu qu'il est possible de tirer des romans des adaptations cinématographiques toutes différentes des pièces. »

Il apparaît ainsi que l'adaptation du roman au cinématographe nécessite seulement l'autorisation du romancier. En cas d'adaptation de la pièce au cinématographe il faudra l'autorisation il faudra l'autorisation de l'auteur de la pièce et aussi celle de l'auteur du roman considéré comme collaborateur de la pièce dont il a fourni le sujet, quelle que soit d'ailleurs la part effective par lui apportée dans la collaboration. Ceci n'est que l'application du principe général consacré dans l'article 2, alinéa 2, de la Convention de Berne : les ouvrages de seconde main sont protégés comme les œuvres originales, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originaire.

On ne saurait admettre que le dialogue appartient de droit à l'auteur de la pièce. Pour qu'il puisse en être décidé autrement, il faudrait qu'une convention soit intervenu à ce sujet.

Film muet et film parlant.

Le problème se pose ainsi : un auteur ayant cédé un droit d'adaptation de son œuvre au film muet, peut-on étendre cette cession à la réalisation d'un film sonore et parlant.

Il faut ici encore appliquer les principes généraux : la portée d'une convention ne peut être étendue au delà des limites dans lesquelles les parties ont entendu sciemment et de bonne foi contracter une cession. Le jugement du Tribunal de la Seine précédemment cité établit à ce sujet une excellente distinction entre le film muet et le film parlant.

« Attendu qu'il est inexact de prétendre que le cinéma sonore et parlant n'est en réalité qu'une amélioration du cinéma muet : qu'en réalité, si l'on peut, dans le sens le plus large du mot, considérer le parlant et sonore comme un perfectionnement du muet, les deux procédés d'adaptation sont différents et ont chacun leur technique propre; que, dans le cinéma muet, qui « vit des images et du silence », les gestes et la mimique constituent la partie essentielle, alors que dans le cinéma parlant et sonore, le geste et la mimique sont, comme on l'a dit fort justement, asservis aux mots qui « expriment ce que toute une série d'images devenue inutile devait suggérer alors qu'une autre catégorie d'images devient nécessaire pour accompagner les idées que la parole a exprimées. »

Il convient d'ailleurs de faire certaines distinctions. Le contrat de cession du droit d'adaptation cinématographique peut ou non prévoir les perfectionnements qui pourraient être apportés à la reproduction par la cinématographie. Si rien n'a été prévu il est certain que la cession ne peut s'appliquer qu'au moyen existant lors du contrat. Dans le cas contraire, il y a lieu de faire une distinction : selon que le contrat prévoit simplement les perfectionnements possibles ou bien emploie des termes plus généraux « tous appareils et moyens présents ou futurs, connus ou inconnus à l'époque de la convention ».

S'agissant d'autres perfectionnements possibles (relief, couleur, télévision appliquée au film, etc...) il faut faire dans chaque cas un raisonnement analogue; on verra qu'il s'agit d'un perfectionnement *stricto sensu* ou bien d'un procédé ayant une technique propre auquel ne peut pas être étendue l'application des clauses du contrat de cession antérieur ⁽¹⁾. Ainsi le cinématographe en couleur et le film en

(1) Le jugement précité se livrait à une analyse intéressante : « ... La concession cinématographique... ne portant que sur le cinéma muet, il ne lui (Société Pathé) a été cédé, conformément d'ailleurs à l'étymologie du mot, que le droit de projeter sur un écran des vues animées, c'est-à-dire le *mouvement* tiré de la pièce « La femme et le pantin »; qu'il est encore parfaitement exact de dire que Pathé n'ayant acquis que les perfectionnements successifs mécaniques de l'invention d'où est

relief n'influent que sur la vision sans modifier les caractéristiques du film, muet ou parlant. Il y a, par contre, une différence essentielle entre le film muet et le film parlant; on ne peut, en effet, pas comparer le synchronisme existant entre l'image et le son dans le parlant avec la mimique des paroles des acteurs et les textes projetés sur l'écran pour les faire comprendre.

VU,

Le Président :

ESCARRA.

VU,

Le Doyen :

Edgard ALLIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER,

Le Recteur de l'Académie de Paris :

S. CHARLETY.

nécessairement exclu le *dialogue*, perfectionnement extérieur au procédé mécanique, le cessionnaire du droit muet ne peut mettre de dialogue sans une nouvelle autorisation et que le cédant ne peut vendre le dialogue à un autre qu'au cessionnaire du muet qui a l'exclusivité du mouvement. »

BIBLIOGRAPHIE

- ACCOLAS. — Propriété littéraire et artistique (1898).
Actes des Conférences de Berne, Paris, Berlin, Rome.
Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire (Ann.).
Annuaire : Le Tout-Cinéma.
- BAUDRY, LACANTINERIE et BONNECASE. — Traité de droit civil (t. 5).
Bulletins de l'Association littéraire et artistique internationale, de l'Institut de Coopération Intellectuelle, de la S. A. C. E. M., de la Société française de législation comparée.
- BRY. — Propriété industrielle, littéraire et artistique (1913).
- CHARTIER. — Les droits du musicien sur son œuvre (1923).
- COISSAC. — Histoire du cinématographe.
- COLOMBO (F.). — L'autore del film (Milan, 1935).
- DEVILLEZ. — L'œuvre cinématographique et la propriété artistique (1928).
- GOLDBAUM. — Tonfilmrecht (Berlin, 1929).
- GUICHOT. — El derecho de autor en el cine y en la radio (Madrid, 1934).
- HUARD. — Traité de la propriété intellectuelle (1906).
- HUARD et MACK. — Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété artistique et littéraire.
- Inter-Auteurs* : Bulletin de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs.
- LESPAULLEM (Mme). — Les droits de l'auteur sur son œuvre.
Le Droit d'auteur : Organe du Bureau de Berne (D. A.).
- MALAPLATE. — Le droit d'auteur.
- MALLIAVIN. — Tableau de la protection internationale du droit d'édition (1932).
- MARCHAIS. — La cinématographie dans ses rapports avec le droit d'auteur (1912).
- MAROTTE. — De l'application des droits d'auteur et d'artistes aux œuvres cinématographiques (1930).
- MEIGNEN. — Le code du cinéma (1919).
- POUILLET. — Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation (mis au courant par MAILLARD et CLARO, 1908).
- PIOLA CASELLI. — Trattato del diritto di autore (1907).
- RENOUARD. — Traité des droits d'auteur (1838).
- SFETEA. — De la nature personnelle du droit d'auteur (1923).

SILZ. — La notion juridique du droit moral de l'auteur (1928).

STOLFI. — La proprietà intellettuale (1925).

VAUNOIS, GEOFFROY et DARRAS. — La propriété littéraire et artistique.

VILBOIS. — Du domaine public apayant en matière de droit d'auteur.

PUBLICATIONS DIVERSES

Les recueils de jurisprudence en général. — Les compte rendus officiels des divers congrès (Association littéraire, Etats généraux du cinéma, Congrès international du cinéma, Confédération des sociétés d'auteurs, etc. — *Bulletin de la Chambre syndicale française de la cinématographie*. — *Le Courrier cinématographique*. — *Comœdia*, etc.

Conférence de Bruxelles (Propositions avec exposé des motifs préparées par l'Administration belge et le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, Berne, 1934).

TABLE DES MATIERES

Introduction.

Le cinématographe en général ; les problèmes qu'il pose.	1
--	---

Première Partie.

DU DROIT D'AUTEUR EN GENERAL

<i>Chapitre 1. — Historique et législation</i>	5
<i>Chapitre 2. — La nature du droit d'auteur</i>	9
<i>Chapitre 3. — Les éléments du droit d'auteur</i>	19
<i>Chapitre 4. — L'étendue du droit d'auteur</i>	27

Deuxième Partie.

LE DROIT D'AUTEUR ET LA CINEMATOGRAPHIE

<i>Chapitre 1. — L'œuvre cinématographique</i>	33
Les divers genres de films	33
La création du film (scénario)	35
La réalisation du film (la prise de vue)	37
L'enregistrement du son	39
Le montage	40
L'exploitation du film	40
Conclusion	41
<i>Chapitre 2. — Les auteurs de l'œuvre cinématographique</i> ..	43
Quelques lois étrangères	43

Les difficultés du problème	45
Les caractéristiques artistiques du film	46
Le cas de l'auteur unique	46
<i>Le cas général</i>	47
a) les personnes en présence	47
b) auteurs et réalisateurs	50
c) les auteurs	54
<i>La situation juridique du producteur</i>	57
a) les thèses en présence	57
b) la jurisprudence	61
<i>La collaboration et la nature de l'œuvre cinématographique</i>	65
§ 1. — Principes généraux et conséquences de la collaboration	65
§ 2. — La collaboration et l'œuvre cinématographique	68
<i>Chapitre 3. — Les droits des auteurs de l'œuvre cinématographique préliminaires</i>	71

LES DROITS PECUNIAIRES

La protection de la photographie et de la phonographie	72
La protection du film cinématographique, film documentaire et film d'invention	76
<i>Droit de Reproduction et Droit de Représentation</i>	77
§ 1. — Législation	77
§ 2. — Jurisprudence	78
§ 3. — Thèses en présence	81
<i>Droit de traduction. — Doublage</i>	88

LE DROIT D'AUTEUR ET LE CINÉMA 177

LA MUSIQUE DU FILM.....	89
Le droit de reproduction.....	90
Le droit d'exécution.....	91
La licence légale et le film.....	94
Les modifications à envisager.....	99
Récitation publique et enregistrement.....	102
<i>Les modalités de perception des droits pécuniaires.....</i>	102
Les particularités du film d'actualités.....	109
a) la protection du film d'actualités.....	109
b) le droit de citation.....	110
c) les lois sur la presse et le film d'actualités.....	112

LE DROIT MORAL.

L'article 6 <i>bis</i>	114
L'article 6 <i>bis</i> et les œuvres ciématographiques.....	117
a) Jurisprudence.....	118
b) Les thèses en présence.....	119
c) Le droit moral, son domaine possible.....	124
Le droit moral après la mort de l'auteur.....	126

LA DUREE DE LA PROTECTION DE L'ŒUVRE

CINEMATHOGRAPHIQUE.

Les dispositions de la convention de Berne.....	130
La photographie, le film cinématographique.....	134
<i>Chapitre 4. — Les atteintes aux droits de l'auteur.....</i>	139
La législation.....	139
La représentation illicite.....	141
La contrefaçon.....	144

Les principes généraux	144
La contrefaçon dans le domaine cinématographique.	146
§ 1. — Contrefaçon d'œuvres artistiques.	147
§ 2. — contrefaçon d'œuvres littéraires.	150
a) Le scénario n'est pas protégé.	151
b) Hésitations de la jurisprudence.	151
c) La différenciation de la forme et de l'idée.	153
§ 3. — La contrefaçon du titre.	159
<i>Autres atteintes aux droits de l'auteur.</i>	164
Les cessions de droits et la concurrence illicite.	164
Le cas de l'adaptateur scénique.	168
Le film muet et le film parlant.	170
<i>Bibliographie.</i>	173

Imprimerie GEORGES SUBERVIE
